

Arnold von Salis  
Die Kunst der Griechen





Lotte Samueller.





# DIE KUNST DER GRIECHEN

VON

ARNOLD VON SALIS

ZWEITE AUFLAGE

MIT 68 ABBILDUNGEN



---

VERLAG VON S. HIRZEL IN LEIPZIG  
1922

Copyright by S. Hirzel at Leipzig 1922

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Grimme & Trömel in Leipzig

Meinem Vater



## Vorwort zur ersten Auflage.

**E**S hat den Verfasser Überwindung gekostet, dieses Buch zum Abschluß zu bringen und dem Druck zu übergeben. Nicht, daß der Zeitpunkt der Veröffentlichung ihm als verfrüht erschienen wäre: das Verlangen nach der zusammenfassenden Behandlung eines großen Gebietes, wie sie hier versucht werden soll, war in weiten Kreisen längst schon rege, nun kam noch der äußere Anstoß des Weltkriegs und seiner Folgen hinzu. Das Schicksal hat uns den Spaten aus der Hand geschlagen, und es wird geraume Zeit dauern, bis die Bodenforschung im früheren großzügigen Maßstab wieder aufgenommen werden kann. Die unfreiwillige Pause, die so entstanden ist, wird nicht nur durch Kärnerarbeit auszufüllen sein, die Stunde der Sammlung und Sichtung ist gekommen. Das Studium der antiken Kunst war ohnehin in Gefahr, in allzu materielle Bahnen gedrängt zu werden, über dem Ausgraben, dem Katalogisieren und den kostspieligen Denkmälerpublikationen kam das innerliche Verarbeiten des aufgehäuften Stoffes fast zu kurz, hielt jedenfalls nicht immer gleichen Schritt mit der raschen Erweiterung unseres Wissens. Es ist vielleicht ganz gut, wenn jetzt einmal gehörig Atem geschöpft wird, etwas weniger Steine, Scherben und Schutt, und dafür mehr Nachdenken und begriffliche Definition: das sind die Wünsche und Forderungen der Gegenwart. Die sichere Aussicht, daß künftige Entdeckungen und die neuen Erkenntnisse in ihrem Gefolge den Bau erschüttern werden, den wir aus versprengten Trümmern mühsam errichten, darf uns in unserem Vorhaben keinen Augenblick beirren. Er ist von vornherein als ein provisorischer Bau gedacht, und gerne wird er einem festeren weichen. Ohne den Mut zum Fehlermachen ist schlechterdings kein Fortschritt denkbar, und ein endgültiger Abschluß wäre für jede lebendige Forschung der Tod.

Auch in einer anderen Beziehung stellt die vorliegende Arbeit Stückwerk dar, denn bloß die eine Seite des Problems ist überhaupt in Angriff genommen. Gewiß, eine wirklich befriedigende Lösung wäre nur auf doppeltem Wege zu erreichen; neben die Darlegung des historischen Verlaufes müßte der Versuch einer systematischen Ordnung treten, — unser ganzes Verhältnis zu den Kunst- und Lebensformen der Vergangenheit ist viel zu einseitig auf rein entwicklungs- und geschichtliche Betrachtungsweise eingestellt. Die Anlage des Buches war auch zunächst in diesem Sinne geplant, allein äußere Schwierigkeiten, die

namhaft zu machen sich heute erübrigen dürfte, haben uns Beschränkung auferlegt. Es ist der erste Teil der Untersuchung, der hier erscheint, immerhin möchte er den Anspruch erheben, als in sich abgerundetes Ganzes hingenommen zu werden.

An Darstellungen der griechischen Kunstgeschichte, zum Teil sehr guten, fehlt es nicht, und es war keineswegs unsere Absicht, ihre Zahl um eine weitere zu vermehren. Wenn in der archäologischen Literatur die Erörterung von Angelegenheiten, die mit Kunst nur in einem losen oder in gar keinem Zusammenhang stehen, oft einen unverhältnismäßig breiten Raum einnimmt, so liegt das an der besonderen Beschaffenheit des Stoffes, denn schon nach der rein inhaltlichen Seite stößt das Verständnis überall auf Hindernisse sprödesten Art. Es wäre ungerecht, hier denselben Maßstab anlegen zu wollen wie an Arbeiten aus dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte, die es in dieser Hinsicht nun einmal viel leichter hat. Indessen wird man, allen Schwierigkeiten zum Trotz, doch immer wieder zu einer streng methodischen Klärung der Begriffe sich zwingen müssen. In unserem Falle handelte es sich darum, das Werden und die Wandlungen der hellenischen Kunst in ihren organischen Zusammenhängen zu schildern, so wie eben eine Lebensgeschichte geschrieben werden soll, unter Berücksichtigung aller wirklich treibenden Faktoren. Dem Anteil des einzelnen Künstlers ist dabei eine bescheidenere Rolle gegönnt worden, als es sonst wohl zu geschehen pflegt; nicht um seine Bedeutung zu verringern, sondern weil nach unserer Überzeugung das andere Moment bisher zu stiefmütterlich behandelt worden ist: die innere Gesetzmäßigkeit der Entwicklung. Wir glaubten einem Bedürfnis abzuhelpen, wenn wir gerade darauf einmal das Schwergewicht zu legen unternahmen. Der Versuch ist neu, und es wird sich nun erst zeigen müssen, ob und wie weit er gelungen sei.

Die Dinge, die hier zur Sprache kommen sollen, sind so allgemeiner Natur, daß jedes Eingehen auf Spezialprobleme sich von selbst verbieten mußte. Manche augenblicklich heiß umstrittene Frage hat der Verfasser nur eben flüchtig berührt, ohne dazu Stellung zu nehmen; in vielen Fällen vertritt er seine besondere Ansicht, welche im Widerspruch zu verbreiteten Anschauungen steht, und die er vor einem anderen Forum noch zu begründen haben wird. Die Polemik gehörte nicht in dieses Buch, es mußte alles unterdrückt werden, was die Klarheit und den einheitlichen Fluß des leitenden Gedankengangs getrübt und gehemmt haben würde. Auch von Zitaten und Quellennachweisen haben wir grundsätzlich Abstand genommen; der Fachmann braucht sie nicht, der Laie kann sie nicht gebrauchen. Unsere Darstellung aber wendet sich an einen weiteren, kunstgeschichtlich und künstlerisch interessierten Kreis. Ein Handbuch freilich ist es nicht, und der Leser wird es vielleicht als starke Zumutung empfinden, wenn er sich darauf angewiesen sieht, die Belehrung über alles Tatsächliche auf anderem Wege sich beschaffen zu müssen. Wir

betonen nachdrücklichst, daß diese Arbeit keinen Ersatz, sondern eine Ergänzung der vorhandenen Literatur bedeuten soll. Ein wertvolles und zuverlässiges Hilfsmittel ist der erste Band von Springers Handbuch der Kunstgeschichte (nach Adolf Michaelis neu bearbeitet von Paul Wolters), dazu Franz Winters Kunstgeschichte in Bildern (beides im Verlag A. Kröner, Leipzig) — um nur das Nächstliegende zu nennen. Denn auch die hier beigegebenen Abbildungen genügen natürlich nicht. Der Leser möge der Ungunst der Zeitumstände Rednung tragen, die mehr zu bringen uns verboten hat, und die verbreiteten Illustrationswerke gelegentlich zu Rate ziehen. Dank dem bereitwilligen Entgegenkommen des Herrn Verlegers und freundlicher Unterstützung von anderer Seite hat wenigstens eine Auswahl guter Bilder Aufnahme gefunden; sie sind mit Bedacht und nach bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellt, allein sie wollen doch nur als erläuternde Zutat zum Text verstanden werden, nicht umgekehrt. . . .

Münster i. W., Ostern 1919.

Arnold von Salis.

## Vorwort zur zweiten Auflage.

**I**N viel kürzerer Zeit, als vorauszulehen war, ist eine Neuauflage des Buches notwendig geworden. Sein Umfang und die Anzahl der Abbildungen sind die gleichen geblieben, doch hat der Herr Verleger in dankenswerter Weise dafür gesorgt, daß die letzteren nun in günstigerer Anordnung sich zeigen dürfen. Einige weniger gelungene oder entbehrliche Bilder sind durch bessere Aufnahmen oder durch geeignetere Illustrationen ersetzt. Im Abbildungsverzeichnis findet man die Stellen vermerkt, wo die betreffenden Stücke erwähnt oder besprochen sind. Neu hinzugefügt habe ich ein ausführliches Register, das die Benutzung des Buches erleichtern mag.

Am Text ist wenig geändert. Die Verbesserungen beschränken sich auf Korrekturen von Einzelheiten und einige sachliche Zutaten, sowie auf eine durchgreifende Säuberung in sprachlicher Hinsicht, die mit Recht gefordert worden ist. Mancher gute Ratichlag hat hier leider keine Berücksichtigung mehr finden können, da er zu spät an mich gelangt ist. Zu einer völligen Neubearbeitung hätte ich mich, nach so kurzer Frist, ohnedies nicht entschließen können. Eine Umgestaltung hat nur der Abschnitt über hellenistische Kunst erfahren, doch habe ich mich bemüht, den ursprünglichen Wortlaut dabei nach Möglichkeit unangetastet zu lassen. Das Buch sollte seine Eigenart behalten; so sind auch die leicht angreifbaren Schwächen ihm geblieben. Sie sind zum

Teil gewiß des Verfassers Schuld, zum Teil sind sie aber bedingt durch die Neuheit des Versuchs und durch die gedrängte Kürze des Ganzen, welche den starken Ausdruck, die einseitige Betonung, bisweilen die Übertreibung geradezu verlangt. Ein solches Buch zu schreiben ist stets ein Wagnis: das unbedingt unterlassen muß, wer den Widerspruch scheut. Ich habe es gewagt. Die auch schon laut gewordene Frage, ob eine so geartete Darstellung, trotz ihrer offenbaren Mängel, geeignet sein dürfte, dem Leser das Verständnis der Antike zu erschließen, beantwortet das Buch dadurch, daß es aufs neue erscheint.

Münster i. W., im November 1921.

A. v. S.



# Inhalts = Verzeichnis.

Vorwort.

	Seite
Erster Abschnitt. Die Kunst der Frühzeit . . . . .	1
I. Das Erwachen . . . . .	2
1. Naturalismus . . . . .	3
2. Die lose Zierform . . . . .	8
3. Das Untektonische . . . . .	11
II. Erfassung . . . . .	16
Zweiter Abschnitt. Die archaische Kunst . . . . .	22
I. Organisation . . . . .	25
1. Festigung . . . . .	27
2. Verdeutlichung und Klärung . . . . .	35
II. Beschränktheiten und Beschränkung . . . . .	41
1. Einseitigkeit . . . . .	42
2. Schematismus . . . . .	50
3. Ornamentierung . . . . .	59
III. Manierismus . . . . .	63
1. Zuspitzung der Form . . . . .	64
2. Verfeinerte Art . . . . .	70
Dritter Abschnitt. Die klassische Kunst . . . . .	78
I. Befreiung . . . . .	80
1. Schlichtheit und GröÙe . . . . .	83
2. Der Wille zur Wahrheit . . . . .	91
3. Geistige Werte . . . . .	102
II. Die Geetze der Freiheit . . . . .	110
1. Bewegtheit . . . . .	114
2. Schönheit . . . . .	134
3. Harmonie . . . . .	153
III. Auflöckerung . . . . .	180
1. Entkräftung der Form . . . . .	181
2. Weiche und weichliche Art . . . . .	192
Vierter Abschnitt. Die hellenistische Kunst . . . . .	204
I. Neue Ziele . . . . .	208
1. Macht und Reichtum . . . . .	210
2. Erkenntnis und Illusion . . . . .	228

II. Temperament . . . . .	245
1. Erregung . . . . .	248
2. Aufgereizte Form . . . . .	256
III. Spaltungen und Spielarten . . . . .	261
Fünfter Abschnitt. Die Kunst der Spätzeit . . . . .	271
1. Klassizismus . . . . .	273
1. Beruhigung und Vereinfachung . . . . .	275
2. Korrektheit, Ordnung, Zucht . . . . .	281
II. Abschluß . . . . .	291
Register . . . . .	295
Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	301
Abbildungen . . . . .	Anhang

## Erster Abschnitt.

# Die Kunst der Frühzeit.

**S**PÄT erst beginnt die Bühne sich zu beleben, die einst der Schauplatz blendender künstlerischer Taten werden sollte. Zu einer Zeit, wo in benachbarten Ländern, besonders in Ägypten, der Weg zu einem monumentalen Stil von überwältigender Wucht und Größe seit langem schon gefunden war, steckt bei der Bevölkerung des griechischen Festlands und der ägäischen Inselwelt das bildnerische Schaffen noch in den primitivsten Formen. Es sind träge, dumpfe Regungen, welche dem Erwachen der hellenischen Kunst vorangegangen sind; nichts weist auf die künftige Führerrolle hin. Während der ganzen Dauer der neolithischen Periode, und noch eine gute Strecke darüber hinaus, entfernt sich das Können und Wollen jedenfalls nicht grundsätzlich von dem, was für weite Gebiete der vorgeschichtlichen Welt überhaupt die Norm bedeutet. Die steinzeitliche Kultur Griechenlands ist der analogen Entwicklungsstufe in Mittel- und Südosteuropa blutsverwandt. Langsam und schwerfällig schleppt sich das Tempo hin; in unmeßbaren Zeiträumen wandeln sich die Formen auf kaum wahrnehmbare Weise, und es sind vorwiegend Verbesserungen technischer Art, in denen ein Fortschritt sich meldet. Die gestaltende Phantasie geht beharrlich in breitgetretenen Bahnen, und was sie vorbringt, ist von einer ermüdenden Gleichförmigkeit.

Zu Beginn des zweiten Jahrtausends aber drängen neue und eigenartige Erscheinungen ans Licht. Nicht plötzlich, doch merkwürdig rasch, am zögernden Gang der bisherigen Entwicklung gemessen, löst sich aus der Allgemeinheit zunächst auf einem örtlich sehr beschränkten Gebiet eine Sonderexistenz heraus, für die es nun im weitesten Umkreis tatsächlich nichts Vergleichbares gibt. Die Bronzezeit auf Kreta und an seinen Nachbarstätten — die minoische, wie man sie nicht eben glücklich getauft hat, nach der Minosinsel, ihrer eigentlichen Heimat, die ägäische, im rein geographischen Sinn — bringt uns das erste Lebenszeichen jener gewaltigen schöpferischen Kraft, die aus dem Boden dieser Mittelmeergestade das Gewächs der griechischen Kunst in die Höhe treiben sollte. Die Frage nach dem Ursprung der hellenischen Kultur ist gewiß noch nicht spruchreif, allein schon die Er-

kenntnis, daß zahlreiche Elemente dieser kretisch-mykenischen Kunst im Formenschatz der folgenden Perioden befruchtend weiter wirken, würde eine scharfe Trennung als willkürlichen Schnitt verbieten. Vor allem aber ist es notwendig, daß das Auge, welches die richtige Einstellung auf die straffe Eigenart frühgriechischen Kunstschaffens sucht, zunächst einmal die lose wogende Unruhe der unmittelbaren Vorstufe durchmessen habe, erst der Kontrast eröffnet das Verständnis für die bewußten Willensäußerungen eines von Grund aus anders orientierten Stils. Und hier handelt es sich um Schichten, die, bei aller Gegenfätzlichkeit, in einem sonderbaren Zusammenhang stehen. Wie die Bilderwelt der mittelalterlichen Malerei den Zauber ihrer spröden Kraft vor dem Gefunkel eines magischen Goldgrunds zu erhöhter Wirkung bringt, so ist in der älteren Griechenkunst ein harter Wirklichkeitsinn mit Erinnerungen an phantastische Kindheitsträume durchflochten. Mit wuchtigen Hammerschlägen hat die archaische Kunst das feste Gerüst eines monumentalen Formensystems sich zurechtgezimmert, aber durch seine Ritzen und Spalten schimmert die glühende Farbenpracht einer verdämmernden Märchenwelt, die in mehr als einer Hinsicht den Namen des goldenen Zeitalters verdient.

## I. Das Erwachen.

Das schnelle Aufleben dieser genialen Begabung, die nach dem heutigen Stand unseres Wissens fast unvermittelt einsetzt, eine Rührigkeit entfaltet, als gälte es, lange Verläumtes nachzuholen, und bald eine ungeahnte Stoßkraft der Außenwirkung an den Tag legt, ist uns noch ein Rätsel, die Vorstellung einer natürlichen Evolution läßt uns hier im Stich. Begreiflich genug, daß unsere Zeit vor dieser strahlenden Erscheinung, deren Entdeckung zudem ganz plötzlich und überraschend kam, geblendet wie vor einem Wunder stand, erst die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte haben die Schleier von diesen berückenden Schätzen gelüftet. Die Bilder sind so sprechend, von einer so überzeugenden Anschaulichkeit, daß der Betrachter sich auf den ersten Blick gefangengibt. Sinnliche Schönheit, verbunden mit einem hohen technischen Raffinement: diese Kunst ist vollkommen Herr über das Material. Sie verfügt auch über eine große Gelenkigkeit in formaler Hinsicht, die kompliziertesten Aufgaben löst sie mit spielender Hand, keine Schwierigkeit vermag sie zu schrecken. Es ist als suchte sie mit Fleiß nach Stellungen und Bewegungen, die nicht gewöhnlich sind. Denn dies fällt hier immer wieder auf, gerade gegenüber der dann folgenden Periode, die sich viel mehr bescheidet: die lebhaft erregte Phantasie, der unermüdliche Gestaltungsdrang, ein Schöpfen aus be-räuschender Fülle. Und dann begegnen wir einem Sinn für das Dekorative, der uns seltsam vertraut anmutet; oft schon wurde angesichts dieser brillanten

Firnismalereien und zart gefärbten Fayencen an die elegante Kunst der Japaner erinnert, und eine auffällige Verwandtschaft mit den Stilformen Ostasiens besteht auch in der Tat.

Trotzdem, scheint mir, wird gegenwärtig das bildnerische Schaffen dieser Vorzeit, als «Kunst» im eigentlichen Sinne, überschätzt, und es ergibt sich so vom Werdegang der Antike leicht ein völlig verschrobenes Bild. Man ist sogar so weit gegangen, von einem Anachronismus zu sprechen, als hätte diese Periode dem normalen Verlauf der Entwicklung vorgegriffen und eine Frühgeburt bewirkt, Formen ausgebildet, wie sie erst in einem viel späteren Stadium der Reife zu erwarten wären. Der Annahme solcher willkürlicher Bewegungen in der Kunstgeschichte wird man von vornherein mit Mißtrauen begegnen, hier aber ist es mehr als berechtigt, und vollends der beliebte Vergleich mit unserem Impressionismus stellt die Sache auf den Kopf. Man sollte sich nicht verblüffen lassen. Diese Bildnerei der Prähistorie mag dem modernen Geschmack mit seiner Vorliebe für die Reize der Simplizität noch so reichen Genuß bereiten: sachlich prüfende Kritik wird nicht verkennen, daß wir hier doch noch ganz naiven Auffassungen gegenüberstehen, den Entdeckerfreuden einer jungen Menschheit, die mit weit offenen Augen voll Staunen um sich schaut in die eben sich eröffnende üppige Welt. Gewiß wäre es undankbar und ungerecht, das Anfängerhafte und Unzulängliche dieser frischen und so selbständigen Individualität einseitig zu betonen. Aber der Einsicht wird man sich nicht verschließen dürfen, daß die starke Wirkung dieser Dinge zu einem guten Teil auf Momenten beruht, die außerhalb des rein Künstlerischen liegen.

## 1. Naturalismus.

Der primitive Charakter dieser Periode verrät sich schon im Stofflichen. Das Triebleben einer noch einfach veranlagten Natur steht durchaus im Vordergrund. Jagd und Abenteuer, Kämpfe mit Bestien zu Wasser und zu Lande, aufregende Schauspiele, Raubzug und Fehde. Einen breiten Raum nimmt der Kultus ein, religiöse Tänze, Opfer und Gebet (siehe das Wandgemälde Fig. 1): Dinge, welche die spätere Kunst keineswegs ablehnt, aber dann eben doch ganz anders ansaßt und in eine viel höhere Sphäre hebt. Das hier ist eine Kunst der naiven Ursprünglichkeit. Wie ein Kind, das alles in die Hand nimmt, was sich ihm darbietet, greift sie keck nach jeder Erscheinung, die in den Bereich ihrer Sinne gerät. Daher dieser außerordentliche Reichtum in materieller Hinsicht, der einen zunächst überrascht. Die ganze Welt des Sichtbaren ist das Thema der Kunst, Menschen, Fauna, Vegetation, den unscheinbarsten Geschöpfen und Gewächsen geht sie nach, nichts ist ihr zu gering. Und unter einem ganz bestimmten Gesichtswinkel betrachtet sie das

alles: lebendig muß es sein. Das bunte bewegliche Treiben und Geschehen um sie her reizt und lockt sie; impulsiv neugierig ist sie und stets zur Stelle, wenn es irgend etwas zu sehen gibt. Kein Wunder, daß sie geflissentlich dem Unbewegten aus dem Wege geht und nach Stoffen sucht, die diesem Durst nach dem Lebendigen Rechnung tragen. Es ist erstaunlich, wie diese Künstler selbst dem scheinbar Regungslosen ungeahnte Reize der Bewegung abgewinnen. Ein Vorwurf, der besonders die Vasenmalerei immer aufs neue beschäftigt, ist das Meer, mit seinen Geheimnissen und intimsten Reizen (Fig. 2, 3). Der Maler hat es sich nicht leicht gemacht, er setzt uns nicht die Dinge vor, die an der Oberfläche schwimmen; was das Auge tief unter dem zitternden Wasserpiegel in verworrenen Umrissen erpäßt, tritt uns hier als scharf erfaßtes Bild entgegen. Das Stilleben auf dem Grund der See, das doch so wunderbar erfüllt ist von leisem Leben: wo sich die Arme der Seeferne und Polypen träge wie im Traum bewegen, wo zwischen wuchernden Bänken von Schwämmen und Algen der Nautilus seine stillen Bahnen zieht; alles lebt hier, reckt und dehnt und windet sich. Das Seegewächs, das aus der Tiefe steigt, dem Ziehen und Stoßen der Flut elastisch folgt und bebt; die Quallen mit ihren schleimigen Körpern, die steigen und sinken. Auf Wandgemälden sehen wir Delphine um Korallenriffe sich tummeln, fliegende Fische schnellen durch die Flut. Oder der Maler biegt dem Beschauer die Zweige des Dickichts auseinander und läßt ihn den klopfenden Puls der Wildnis fühlen. Den arglos trällernden Vogel im Busch beschleicht die Katze auf samtnen Pfoten, die Ohren gereckt, im gläsernen Auge verzehrende Gier. Eine der farbig eingelegten Dolchklingen entrollt ein üppiges Landschaftsbild: an den Ufern des Flusses, der von Fischen wimmelt, machen zwischen den Papyrusstauden hindurch flinke Geparde auf erschreckt emporflatternde Enten Jagd. Löwen verfolgen in gewaltigen Sätzen Gazellen, die gestreckten Laufes entfliehen. Feine Fayencereliefs zeigen Kühe und Wildziegen, die ihre Jungen nähren. Die prachtvollen Stier Szenen der beiden Goldbecher aus Vasio sind allbekannt. Es dürfte kaum möglich sein, den Stoffbereich erschöpfend zu umschreiben die Kunst zieht auf immer neue Entdeckungsfahrten in den schwellenden Reichtum einer paradiesischen Natur und kehrt stets mit Beute beladen zurück, die sie mit scharfen Späheraugen in momentaner Bewegung erfaßt hat. Verblüffend diese Frische der Beobachtung, welche die zarteste Pflanze in Feldern von verschwenderischer Buntheit entdeckt. Die Wände der kretischen Paläste sind mit gemaltem Blumenflor derart übersponnen, als schütte der Zaubergarten dieser Insel das ganze Füllhorn seines Wachstums vor uns aus. Dabei ist die Sonderart der verschiedenen Bäume, Sträucher und Gräser sehr sicher und frei von aller Schablone herausgeholt, und jeder Stengel hat sein eigenes Leben und eine taufrische Saftigkeit. Niemals wieder hat die Antike einen so feingeschliffenen Sinn für die Individualität pflanzlicher Formen besessen, wie denn

überhaupt die Wiedergabe der Landschaft und ihrer Einzelzüge um ihrer selbst willen ihr in der Folge völlig fremd geworden ist.

Man sieht in dem starken Talent für täuschende Darstellung von Naturdingen den Beweis für die hochentwickelte künstlerische Kultur und das vorgeschrittene Kunstwollen dieser Frühzeit. Allein die Unmittelbarkeit der Anschauung, den hellen Blick und das sichere Verständnis für Formen und Vorgänge der Umwelt hat diese Kunst mit derjenigen der Primitiven gemein. Die Wandgemälde, Felszeichnungen und Schnitzereien der paläolithischen Höhlenbewohner unseres Erdteils, und andererseits manche Leistungen der Naturvölker von heute stehen an Frische des Empfindens und Eindrücklichkeit der Gestaltung den Bildern dieser ägäischen Kunst sehr nahe; bisweilen stellt man ganz erstaunliche Übereinstimmungen fest. Gewiß ist dieser «primäre Naturalismus» der ältesten Kulturstufen wie auch der neueren Primitiven anderen Wurzeln entsprossen und demnach verschieden zu bewerten. Der Kunsttrieb des Jägers, der seine Erfahrungen und Erinnerungen in das feste Abbild überträgt und dadurch das Gedränge seiner Phantasie entlastet, verfolgt damit noch keinen weitergehenden Zweck als den einer Mitteilung oder doch Klärung von Vorstellungen, die ihm zu schaffen machen; aber meist ohne die Bildelemente so zu sammeln und zu ordnen, daß der Gesamteindruck ein ästhetisch anregender wäre. Die Motive der künstlerischen Tätigkeit sind noch rein triebhafter Natur oder aus praktischen Bedürfnissen zu erklären. Für die minoische Zeit, die solchen Urzuständen längst entwachsen ist, trifft das natürlich nicht mehr zu, und doch wird auch hier noch das Interesse vom Gegenständlichen in einer Weise in Anspruch genommen, daß die formalen Überlegungen nur zögernd sich einzumischen beginnen. Die Schilderungen sind sehr oft von einer losen und sprudelnden Art, die sich nicht in straffe Bahnen zwingen lassen mag. Das Bruchstück einer Silbervase mit der Belagerung einer Stadt steckt so voll von Einzelheiten, daß der Beschauer durch den Inhalt nur langsam sich durchwindet; unermüdlich sind diese Bilder im Aufzählen von Beiwerk, im Anhäufen und Ansammeln einer überreichen Mannigfaltigkeit. Nur daß unter diesem ungezügelter Mitteilungsbedürfnis Klarheit und Übersichtlichkeit des Ganzen leiden; die naive Freude am bloßen Geschehen versperrt einer sichtenden Komposition den Weg, und so haben diese Bilder leicht etwas Haltloses; man könnte hinzutun oder wegnehmen, ohne die Gesamtwirkung entscheidend zu beeinflussen.

Dieser Mangel an Beherrschung wird um so fühlbarer, wenn sich die Bildfülle in einen kleinen Rahmen zusammendrängt, und gerade das kretische Kunsthandwerk macht von solchen anspruchsvollen Kompositionen oft genug Gebrauch. Wie ist das Reliefband jenes Specksteingefäßes mit der Ernteprozeßion (Fig. 6, 7) von zuckendem Leben schwer, wie stoßen und drücken

sich hier die Gestalten in launischem Spiel der Abwechslung! Man tastet unwillkürlich die ineinandergepreßte Masse ab nach den Gelenken der Komposition, aber schon der Umstand, daß jeder Erklärer die Akzente wieder anders setzen möchte, beweist es, daß das Ganze der eindeutigen Gliederung und der führenden Linien ermangelt. Die verbindenden oder trennenden Motive sind da, doch beruhen sie mehr auf inhaltlichen und psychologischen Gleichungen und Gegensätzen als auf jenen optisch klaren, die mit festem Griff den Knäuel des Stoffes entwirren und die Dinge so zurechtrücken, daß das Bild in gelicherten Zusammenhängen sitzt. Die beiden Becher aus Vasio sind als Gegenstücke auf wirkungsvollsten Kontrast der Situation und Stimmung komponiert, und auch beim einzelnen Bildstreifen läßt sich hier der Berechnung bis in Teilformen folgen. Aber eine solche Sauberkeit der Disposition gehört zu den großen Seltenheiten, und dann erheben Nebennotive und Zutaten, die nicht notwendig sind, immer noch so vorlaut ihre Stimme, daß das Gewicht des Allzuvielen die mühsam erstrebte Einheit wieder aus den Fugen drücken will. In sehr vielen Fällen aber mag man von streng formalen Konstruktionen gar nichts wissen, der Künstler bringt die Einfälle an, wie sie ihm zugetragen werden, in zerstreuter Folge, in jener freien und willkürlichen Gruppierung, die scheinbar dem bunten Bild der Wirklichkeit entspricht.

Und doch hat bei all dem die Naturtreue dieser Kunst ihre Grenzen. Es steckt viel helle Beobachtung in den Bildern, aber sie gleitet prüfend nur an der sichtbaren Außenseite hin, verfügt erst über eine unvollkommene Einsicht in das Innere der Organismen. Die naive Unbefangenheit in dieser Hinsicht gibt sich schon in der Bildung der Einzelwesen kund; vom Bau des Körpers besteht noch keine klare Vorstellung. Den menschlichen Figuren fehlt das Knochengerüst und damit die innere Festigkeit. Obwohl man sich sogar im Relief an einer realistisch wirkenden Modellierung versucht, wie sie die folgende archaische Kunst gar nicht anstrebt. Aber während diese stets mit Nachdruck die Scharniere des Mechanismus zu betonen liebt und das Gerüst des Ganzen so deutlich durchscheinen läßt, daß der Leib wie durch Röntgenstrahlen erleuchtet und das Skelett sichtbar wird, ist hier von einem Beobachten der anatomischen Einrichtung noch nicht die Rede. Die Gliedmaßen bewegen sich willkürlich, als hingen sie nicht mit dem Rumpf zusammen, und es kommen Stellungen und Verdrehungen vor, wie sie die Wirklichkeit niemals zuläßt. Ob es nun Gaukler sind, die einen Luftsprung machen, ob hüpfende Tänzer oder Jäger und Krieger in heftiger Aktion: immer sehen die Glieder aus, als seien sie aus den Angeln geredet, die Arme der Frauen auf dem großen Tirynter Wandbild biegen sich gleich Schwanenhälften. Und bei jenen monströsen Milchwesen, wie sie der Typenvorrat der geschnittenen Steine in Menge aufweist, besteht das Bizarre nicht



bloß in der Vereinigung fremder Elemente, sondern in dem närrischen Eigensinn ihrer Gliedmaßen, die sich wirbelnd in eigentlichen Kugelgelenken drehen. Die gespensterhaft dünnen Welpentailen und Spinnbeine der Figuren versetzen unser Publikum immer aufs neue in Staunen, und auch die verschwenderischste Angabe von Muskeln und Sehnen vermag über die Gebrechlichkeit der Erscheinung nicht hinwegzutäuschen. Die Tiere sind im allgemeinen weit besser und überzeugender wiedergegeben, aber auch hier bleibt der Künstler für manchen kühnen Verstoß wider die Natur die Erklärung schuldig. Das gleiche läßt sich sagen von Darstellungen aus der Pflanzenwelt; der Einzelform liegt genaue Naturkenntnis zugrunde, sobald man aber Aufschluß verlangt über das Struktive des Gewächses, verlagert das Bild: darüber, wie die Blüte aus dem Stengel herauskommt, wie der Baum im Boden haftet, macht sich diese Zeit noch keine Gedanken.

Wagt man sich dann gar an größere Naturausschnitte, so zieht die Vernachlässigung der organischen Zusammenhänge immer weitere Kreise. Die einzelnen Teile sind noch nicht zur vollen Einheit verschweißt. Das Landschaftsbildchen des Nildoldis stellt ein Mosaik von losen Brocken dar, ist nicht von einem einzigen Augenpunkt aus erfaßt; das gleichmäßig breite Band des Flusses wird in Oberlicht gegeben, die Fische im Wasser aber und am Ufer die Tiere und Pflanzen im Profil. Noch liegen die Elemente unverbunden nebeneinander. Auf manchen Wandgemälden werden die Figuren der Staffage und die Verlatzstücke der Szenerie in verschiedenen Höhen über die Fläche zerstreut und treiben sich da freischwebend umher, wie auf Zeichnungen der Kinder oder der Primitiven; sie sind gleichsam ent wurzelt, denn der Boden trägt sie nicht (Fig. 1); der Bildgrund hat nicht den Raumwert einer Geländefläche, selbst wenn er gelegentlich von Terrainlinien durchsponnen wird. Die Begriffe der Tiefenstaffelung und Räumlichkeit sind am Horizonte noch nicht aufgestiegen, und wo man vereinzelte Ausnahmen eines perspektivischen Sehens zu erkennen meinte, beruht dies auf einer irrthümlichen Auslegung des Tatbestandes. Es war deshalb ein unglücklicher Einfall, hier von einer Kunst des Impressionismus zu sprechen, es fehlt schon die Grundbedingung: die optische Totalität. Die ganz naive Kritiklosigkeit in der Wiedergabe eines Raumganzen verrät sich in jenen absonderlichen Terrainformen, die auf Landschaftsbildern und Meeresidyllen bisweilen von allen Seiten in den Rahmen wachsen, als Erdschollen, Felszacken oder Korallenriffe, bald in knorrigem Wucherungen, bald in unförmigen Massen, oft tropfsteinartig vom oberen Rand herunterhängend, so daß die Erklärung der Vasiobecher zunächst auf geballte Wolken riet. Die Szene ist nicht bedingt durch die Gestalt des Lokals, sondern umgekehrt, das Bild wird nachträglich, zum Zweck der Raumfüllung, mit landschaftlichen Fetzen garniert, aber auf eine ganz unorganische Art und ohne jede Rücksicht auf reale

Möglichkeit. Der gefamte Typenvorrat dieſer Kunſt iſt aus der reinen Anſchauung hervorgeholt, an allen Dingen haftet noch der friſche Erdgeruch, klebt etwas von dem feuchten Lehm, aus dem der Schöpfer ſie geformt, und jedes Objekt ſtellt ſich als das unverfälfchte Erinnerungsbild eines Sinneseindrucks dar. Aber noch wird das einzelne Steinchen als ſolches erſt zur Prüfung in die Hand genommen, und bis zu jenen Höhen, die einen Überblick und ein Zuſammenſehen des Vielen erlauben, iſt noch ein langer, dorniger Weg.

## 2. Die loſe Zierform.

Ein weiteres Moment primitiven Verhaltens ſehen wir in jenem Dekorationsbedürfnis, das in mancher Hinſicht an den Schmucktrieb der Wilden erinnert. Im Grunde dient die ganze techniſch ſo hochentwickelte Kunſt dieſer Zeit der Verzierung des Menſchen ſelbſt, ſeiner Wohn- und Grabſtätte und ſeines Hausgeräts. Der Körper iſt beladen mit gleißendem Schmuck, Spangen und Halsketten, Fingerringen, Kopfbedeckungen von ganz bizarrer Form kommen vor. Beſonders die Toten werden in überreichem Maß mit Zierat ausgeſtattet. An Bauten wie an Gerät wird die beſcheidenſte Fläche mit einem gewaltigen Aufwand von Farbe und Formen bedeckt. Die Faſſade des Atreusgrabes iſt überſponnen mit Ornamenten, deren wuchernde Fülle der wirren Phantaſtik polyneſiſcher Baukunſt kaum nachſieht.

Die Art, wie dieſe Verzierungen angebracht werden, hat etwas ausgeſprochen Spieleriſches. Das Auge hat das ruhige Ausmeſſen noch nicht gelernt, es geht haſtig und unſieht umher. Große einheitliche Flächen werden noch als langweilig und unleidlich leer empfunden. Eine lange Wandflucht wird zerſtückelt und muß vor- und zurücktreten. Das Einerlei iſt äſthetiſch reizlos; in den kretiſchen Paläſten ſind die Fugen der ſchimmernd weißen Alabalterplatten bisweilen mit brandrotem Stuck verſtrichen; das Deckengewölbe des Atreusgrabes war überſät mit funkelnden Metallroſetten. Bei umfangreichen Figurenbildern iſt der Hintergrund nicht monochrom, ſondern wechselt in den Tönen. Der noch flatterhafte Farbensinn verlangt den ſchnellen Rhythmus, das jähe Umſpringen; in einem fort ſoll es bewegt und intereſſant zugehen. Daher die außerordentliche und höchſt naive Freude an einer loſen lebendigen Farbigkeit, an lauten Kontraſten möglichſt leuchtender Farben, gelb, hellblau und rot. Dieſe Vorliebe für eine hüpfende und ſchedige Verzierung beherrſcht vor allem das Koſtüm der Frauen, das in der klaſſiſchen Zeit ſchlicht, großzügig und gehalten iſt: hier ein kurzatmiges Vielerlei, eine Zerteilung der Fläche in kleine und kleinſte Flecke. Der grellbunt gemuſterte Rock auf einem Wandgemälde aus Hagia Triada (Fig. 1), mit ſeiner faſt beleidigenden Diſſonanz, nimmt es mit dem närrichſten Harlekingewand unſeres

Fafchings auf. Dieser Farbenhäufung entspricht ein Formeninn, der die Schönheit im Überquellenden erblickt. Die kretische Frauentracht geht offensichtlich darauf aus, mit ihrem Gemenge von Belatzstreifen, Falbeln, Franzen, Flittern und Stehkragen die schlichte Grundform zu verhüllen und die Erscheinung zu komplizieren. Ein Hang zum Überfluß nicht nur, sondern recht eigentlich zum Überflüssigen; ein Luxus, der mehr als zwecklos, oft genug zweckwidrig ist. Wie die Verzierung des Säulenschaftes mit umlaufenden Zickzackbändern den Stamm zerfalert und ins Wackeln bringt, so wird durch eine horizontale Streifenteilung der bauchigen Röcke der Standfestigkeit des Körpers entgegengewirkt. Die Klarheit der struktiven Linien, welche der späteren Architektur über alles geht, ertrinkt hier im Ornamentreichtum; die Gesamtanlage der schmückenden Elemente hat etwas Unbeherrschtes, und sie ist unkünstlerisch im Sinne des eigentlichen Griechentums. In der Keramik verweigert die Bemalung den Gesetzen des Tektonischen oft in störrischem Eigeninn den Gehorham und geht Wege, welche die Richtlinien des Aufbaues rücksichtslos durchkreuzen.

Als suche diese Kunst durch ihre überstürzte Geschäftigkeit das Auge über formale Mängel wegzutäufchen und das nüchterne Nachprüfen zu verhindern, weicht sie nach Möglichkeit dem einfachen Satzbau aus. Denn dies gilt für die meisten Äußerungen dieser Frühzeit: sie sind unpräzis. Der Zeichnung fehlt die Schärfe und jene Sicherheit, welche die Einzelformen mit festen Zähnen ineinandergreifen läßt. Die Ornamentstreifen sind selten ganz genau gefügt, sondern wie durch ein leises Rütteln verschoben. Da sind auf eine schwarzgefirnißte Vase weiße Lilien gemalt, zu dreien gruppiert, und nun wolle man im einzelnen beachten, wie wenig noch auf strenge Entgegnung und Gleichgewicht gegeben wird: nach Stellung, Zahl und Form ihrer Blüten sind die Stengel verschieden. Es ist zweifellos ein Mangel an Aufmerksamkeit, der solche Abweichungen und Unregelmäßigkeiten verschuldet hat; aber vom Standpunkt des herrschenden Kunstwollens sind es keine Fehler. Es besteht gar kein Bedürfnis, alles ganz gleich zu machen, und auf unbedingte Korrektheit wird jedenfalls kein besonderer Wert gelegt. Diese Kunst mag sich keinen Zwang antun, lehnt alles Steife ab. Es ist ein Stil der losen Formen, und die hervorragendsten Schöpfungen dieser Zeit zeichnen sich gerade durch jene Schönheit aus, die im Fessellofen liegt. Für die Reize einer so eigenartig prickelnden Ornamentik, wie sie die Kamareskanne (Fig. 5) bedeckt, dürfte kein modernes Auge unempfindlich sein; allein der Grieche klassischer Zeit würde angesichts der vielen Defekte in der Anlage nicht zu reinem Genuß kommen. Die beinahe abichtlich zur Schau getragene Gleichgültigkeit — das zentrale Muster unter dem Ausguß ist verschoben, die seitlichen Kreise sitzen ungleich hoch, und von den Sternen in ihrer Mitte entspricht keiner dem andern —, das Zerfahrene und allzu Sorglose muß einem

streng geschulten Geschmack störend sein. Und doch beruht der Zauber dieses nervös unruhigen Formen- und Farbenspiels gerade auf dem freien Wurf und dem Unberechneten. Das Gesamtmotiv bekommt durch dies Ziehen und Wandern den Charakter eines Perpetuum mobile: Feuerrädchen, die sich ständig drehen, Sterne und Funken von sich sprühen in die Nacht des Firnisgrundes.

Nicht, daß man für die Vorzüge der Symmetrie überhaupt unempfindlich gewesen wäre, besonders in der Kleinkunst, welche die Gruppierung im Wappenschema liebt, spielt sie eine beträchtliche Rolle. Aber merkwürdig ist es doch, wie häufig man sich, bei rein dekorativen Aufgaben sogar, an die Responion gar nicht kehrt, und ganz asymmetrische Bildungen, wie sie später schlechterdings undenkbar wären, finden sich recht oft. Man scheut sich nicht, den Henkel einer Tasse mit einem plastischen Zweig in schräger Richtung zu verzieren, als sei er achtlos hingeworfen. Oder die dunkle Silhouette eines mächtigen Tintenfisches wird über den Bauch einer Vase gebreitet (Fig. 3); aber quer muß er das Bildfeld durchschneiden, mit schief geneigter Achse, und seine Arme schlängeln und winden sich so, daß an einer Stelle eine Leere und anderswo ein wirrer Strudel von Formen entsteht. Hier und in manchen ähnlichen Fällen ist die diagonale Anordnung des Bildschmucks mit Absicht gewählt; sie wird offenbar als reizvoll empfunden, indem sie den Eindruck des Zufälligen und Ungehemmten, der momentanen Bewegung macht. Es ist ein ganz besonderer Saft, der alle dekorativen Elemente dieser Kunst durchtränkt, daß jede Form belebt erscheint. Das rein abstrakte Ornament ist so gezeichnet, als sei es vom Schwellen und Treiben pflanzlichen Lebens erfüllt. Die Maler setzen ihr ganzes Können daran, dem vegetabilischen Schmuck die volle Freiheit zu lassen. Die Ranken folgen dem Willen einer natürlichen Kraft, die frei hingekleckten Blättchen an Henkel und Hals der Vasen biegen sich wie vom Windhauch gekräuselt, auf Griff und Klinge eines Dolches sind Lilienblüten lose hingestreut. Und je kühner die Abweichungen von der starren Norm, um so stärker ist der Bewegungseindruck. Wilde Bäche weißer Farbe laufen auf manchen Kamaresvasen über die schwarze Wölbung hin (Fig. 4). In toller Laune wirft der Pinsel um sich; außer Rand und Band im wörtlichsten Sinn schleudert das Ornament seine weiten Schlingen in das Bild hinein, und wir stehen hier an der Schwelle einer fast beängstigenden Anarchie des Zierwerks. Gleich flatternden Papierserpentinen schaukeln und schwanken die Linien umher, in Kurven und Spiralen von rauschendem Schwung. Sie sind von einer Flüssigkeit, die sich nicht aufhalten läßt, und an keiner Stelle darf sich die Bewegung setzen. Man läßt dabei selbst dem Zufall freies Spiel, indem auf manchen Vasen nach flüchtigem Aufklatschen der Farbe die Tropfen willkürlich gleiten und rieseln dürfen, und die sonderbarsten Irrgänge sind Augen, die so hungrig nach Überraschungen sind, gerade recht.

Die Zwanglosigkeit, das Fahrige und Hastige liegt diesen Menschen im Blut, es ist auch im Leben Stil. In der körperlichen Erscheinung schon tritt es deutlich zutage. Luftig und ungeberdig soll das Haar sich ringeln, das homerische Gleichnis von der schwellenden Pracht der Hyazinthe für eine frei bewegte Lockenfülle findet in den kokett rollenden Schneckenkoiffüren dieser Wandgemälde den entsprechenden bildlichen Ausdruck. Weithin stieben die gelösten Haarsträhnen der Tänzerinnen auseinander, wie die bunten Fäden und Schleifen ihrer Kleider. Bei feierlichen Anlässen ist die zeremonielle Haltung nicht etwa die starr geredete der archaischen Periode, sondern mit einer kautschukartigen Dehnbarkeit biegt sich der Oberkörper nach rückwärts, und die Bewegungen zeigen häufig jenes naturwidrig Gesckmeidige wie beim Schlangenmenschen. Es gibt Tanzmotive, die dem schlenkernden Kakewalk der Nigger ähnlich sehen. Zufall ist es nicht, daß die schleimigen Bildungen von Weichtieren diese Kunst so sehr zu bannen und zu immer neuen Ideen anzuregen wissen. Überhaupt wird ihren eigenartig wogenden Stil nur verständnisvoll betrachten können, wer der Liebe zum Beweglichen und Gelösten auch in den Lebensformen dieser Menschheit nachgegangen ist. Für die Beurteilung des Werdeganges der Antike aber erscheint diese Erkenntnis von grundlegender Wichtigkeit: am Anfang ist die Unruhe, im Stofflichen mit seiner Bewegungsfülle sowohl wie in der sprühenden Farbigkeit und im entfesselten Lineament.

### 3. Das Untektonische.

Eine so spielerisch veranlagte Kunst ist für wirklich monumentales Gestalten noch nicht reif; in der Welt der großen Formen fühlt sie sich nicht zu Hause. Wir sehen uns denn auch nach Versuchen in dieser Richtung vergebens um, mit statuarischer Plastik hat sich diese Frühzeit anscheinend überhaupt nicht abgegeben. Mangelndes Können trägt kaum die Schuld daran, allein noch ist dem naiven Sehen die Schönheit der mächtigen Verhältnisse und weiten Flächen nicht aufgegangen. Der bildnerische Trieb befriedigt sich in der Kleinplastik. Statuetten aus Bronze und Blei, Schnitzereien in Holz oder Elfenbein, Fayence- und Tonfigürchen, sie sind bisweilen mit einem erstaunlichen Feingefühl geformt, in momentanen Stellungen und verblüffend durch die Freiheit der Bewegung und den Ausdruck einer unmittelbaren Lebendigkeit: aber Bildungen, die nur als Miniaturen denkbar und möglich sind, und in anderem Maßstab würden sie leer und kleinlich wirken. Die Wandreliefs aus Stuck, deren Figuren zum Teil die Lebensgröße übersteigen, mögen als Beleg dafür gelten, die Bilder unterscheiden sich grundsätzlich in keiner Weise von der Darstellungsart der Wandmalerei, aus der sie abzuleiten sind, doch steht der flauere Charakter des Reliefs in sonder-

barem Mißverhältnis zur bedeutenden Figurenhöhe, und das Unzulängliche plastischer Gestaltungskraft wird hier peinlich empfunden. Im Hochrelief vom Löwentor zu Mykene ist uns freilich eine Probe kolossaler Skulptur erhalten, und nicht bloß deswegen wird diesem Denkmal eine Ehrenstelle in der Geschichte der antiken Bildhauerei gesichert bleiben. Die Modellierung ist kräftig und eigentlich raffiniert, das Licht spielt über reichbewegte Flächen. Und der sinnliche Reiz dieser Katzenkörper mit ihrer geschmeidig weichen Haut kommt prachtvoll zur Geltung. Dagegen sind die Proportionen durchaus mißglückt und fehlerhaft, und man vermißt gerade das, was die dekorative Plastik des späteren Griechentums auszeichnet: die Sicherheit und Bestimmtheit im Abmessen der Teile. Es sind Verzerrungen, wie sie entstehen, wenn man große Bilder aus der Nähe anlegt, ohne Überblick über das Ganze.

Diese Bedingtheit des konstruktiven Schaffens zeigt sich nun auch in der Architektur. Der Tempel, das wirkungsvollste und eigenartigste Gebilde griechischer Raumkunst, tritt erst viel später in die Erscheinung. Gebaut wird ausschließlich zu Wohn- und Befestigungszwecken und für die Beisetzung der Toten. Und als eine primitive Lösung gibt sich hier auch derjenige architektonische Typus zu erkennen, der dieser Frühzeit allein eigen ist: das Kuppelgrab. Das spätere Griechentum verwendet die Form nicht mehr, und dennoch hat sie eine sehr lange Geschichte, bedeutet sie doch die letzte Ausgestaltung eines höchst einfachen Baugedankens. In zäher Folgerichtigkeit hat sich das mächtige Grabgewölbe entwickelt aus dem ältesten Haustypus auf griechischem Boden, der ebenfalls teilweise unterirdisch angelegten Rundhütte. In Böotien und auf Kreta sind Reste solcher Wohnungen von bescheidenstem Umfang gefunden worden: bienenkorbähnliche Spitzkuppeln, deren Wandung gebildet wird aus wagerecht übereinander gelagerten Ringen flacher Steine und getrockneter Lehmziegel, nach oben immer enger werdend, so daß durch dieses Überkragen der Schichten ein Scheingewölbe entsteht. Und so ist auch beim großen Steinkuppelhaus, das dem Toten errichtet wird und Raumverhältnisse und Bauart einer bereits überwundenen Profanarchitektur beibehält, das statische Problem noch recht naiv gelöst, trotz der vorzüglichen Quaderfügung; bis zur Erfindung des Keilsteingewölbes, der echten Kuppel, sollte es nicht kommen; ein schüchterner Anfang (in Pylos) scheint im Keime steckengeblieben zu sein. Ein langsamer Prozeß hat eine Kleinform schlichtester Art, die aus rein praktischen Bedürfnissen hervorgegangen war, anwachsen lassen zu einem Denkmal von gewaltigen Ausmessungen und zum Träger reichen künstlerischen Schmuckes. Wie in vielen anderen Dingen verrät sich auch in diesen Kuppelgräbern das Wesen prähistorischer Kultur in seiner ganzen kraftvoll derben Urwüchsigkeit. Mit den ungefügten Megalithgräbern, den Riesenstuben und Hünenbetten des Nordens und anderen gigantischen Schöpfungen der Vorzeit verbindet sie — darüber

vermögen auch die blendendste Dekoration, die Sorgfalt und Sauberkeit der Ausführung nicht hinwegzutäuschen — gemeinfame Abstammung aus der naturnahen Wohnform der Primitiven.

Nun hat uns Kreta in seinen minoischen Palästen Zeugen einer Architektur geschenkt, welche sich an die kompliziertesten Raumbildungen heranwagt und auch durch den Glanz der Ausstattung alles später Geschaffene überstrahlt. Was wir von den Wohnverhältnissen der Griechen in geschichtlich hellen Zeiten kennen, ist von einer bemerkenswerten Einfachheit und Dürftigkeit im Vergleich zu dieser verschwenderischen Fülle und einem Komfort, der den verwöhntesten Ansprüchen Rechnung trägt. In endloser Zahl fügen sich Raumteile der verschiedensten Formen, Größen und Proportionen zu einem Gesamtbild von betäubendem Reichtum: stattliche Prunksäle und kleine Kammern, Magazine und Korridore, Treppen und Lichtschächte, Binnenhöfe und Säulenhallen. Noch die Ruinen erscheinen dem Besucher als ein Wunder der Technik, die Mauern haben dem jahrtausendelangen Druck des Erdreichs widerstanden, mit großer Kühnheit sind mehrere Stockwerke aufeinander getürmt. Und doch reicht in ästhetischer Hinsicht dieses seltsam verwickelte Bausystem bei weitem nicht an die großartig schlichte Linienführung der folgenden griechischen Architektur heran, und von ihr aus rückschauend wird man nur sagen können, daß den Schöpfern der kretischen Luxusanlagen jene Begriffe noch unzugänglich waren, welche das reife Hellenentum mit der Kunst des Bauens verband. Hat es doch keine Raumformen entstehen lassen, deren Bild nicht in der Erinnerung haften bliebe in völlig klaren Zügen, dank der Unmißverständlichkeit ihrer Anlage. Die Struktur dieser vorgeschichtlichen Paläste dagegen hat etwas Unschärfes, Verschwommenes. Der Vorwurf gilt nicht der Generalidee des Bauplans, die ist eindeutig, einheitlich, einfach. Eine scharf sinnige Untersuchung hat in das vielmalchige Grundrißgespinnst Klärung zu bringen und als Kern des Ganzen die primitive Innenteilung des alten Ovalhauses, als des mutmaßlichen Urbildes, nachzuweisen gesucht. Auf jeden Fall liegt diesen scheinbar regellosen Haufen ein durchdachtes System zugrunde: um einen großen Binnenhof von langgestreckter Rechteckform gruppiert sich allseitig das Gebäude in der Weise, daß die gliedernden Verbindungswege, Gänge oder Treppen, und die trennenden Mauerzüge entweder parallel zur Längsachse des Hofes laufen oder im rechten Winkel dazu, so erwächst ein sich kreuzendes Liniennetz auf der Grundlage durchgehender Achsengliederung. Dieses deutliche Prinzip wird nun aber gestört durch eine Vermehrung der Elemente und Häufung der Zellen, durch eine Zerstückelung der Baufläche in immer kleinere Teile, womit die Gesamtanlage unendlich bereichert wird, im selben Maß jedoch auch sich verwirrt. Nicht planlos und durch willkürliches, äußerliches Ansetzen einzelner Gemächer, wie ein flüchtiger Anblick wohl glauben lassen könnte, sind diese Massenräume entstanden, vielmehr ist das Schema von

Anfang an bestimmt, und alle nachträgliche Ausgestaltung vollzieht sich folgerichtig im Rahmen einer vorfätzlichen Idee. Tatsächlich aber wirkt ein so kleinlich verzweigtes System eben doch als Labyrinth, und wer jemals zwischen den vielhundert Wänden in der Residenz des Minos herumgeirrt ist, wird verstehen, wozu Theseus den Faden der Ariadne brauchte.

Man kann den Kontrast dieser krausen Planbildung zur nüchtern klaren Baugesinnung des Griechentums nicht stark genug betonen. Es handelt sich um ein völlig anderes Raumgefühl, und schon sehr früh machen die Gegensätze sich bemerkbar. Bereits der Megarontypus der festländischen Trutzburgen im 2. Jahrtausend (Argolis: Tiryns und Mykene; Böotien: Arne) stellt das Programm auf für die ganze folgende Tätigkeit, nicht nur das Wohnhaus jüngerer Zeiten, auch der monumentale Tempel ist hier im Keim enthalten. Der einzelne Baukörper führt ein Sonderdasein, er bedarf der Ergänzung und seitlichen Anlehnung nicht, ist lebensfähig für sich allein. Schon die schmale und nach festen Regeln gegliederte Front verleiht der äußeren Erscheinung den knappen Ausdruck eines festen Formenwillens, und auch die Gestaltung des Innenraumes verrät im wohlberedneten Verhältnis von Breite und Tiefe die Unterordnung unter eine bestimmte Norm. Werden dann mehrere Elemente zu größeren Gruppen versammelt, so vollzieht sich die Aufreihung in straffer Disziplin, vor dem Herrenhaus pflanzt sich ein selbständiger Torbau auf, aber genau ausgerichtet und in gehörigem Abstand, und so ordnet ein sicheres Taktgefühl lauter in sich gefestigte und abgeschlossene Raumtypen zu einem organischen Ganzen mit scharf ausgeprägter Bildung der Gelenke und sichtbarer Gliederung. Hiergegen nimmt sich das kretische Palastsystem wie eine unzertrennlich verwachsene Zellenmasse aus, weil die Räume sich durchflechten, keiner ließe sich herauslösen aus dem Zusammenhang. Darum ist nichts so bezeichnend für die undeutliche Tektonik dieser Baukunst wie das häufige Vorkommen des «Pfeilerlaals» mit seiner Lockerung und Aufschlitzung der Wände. Ohne Frage liegt hier eine bewusste Absicht vor, das Auge liebt das malerische Durcheinander und empfindet den beweglichen Wechsel als besonderen Reiz. Man darf an die ganz gleichartigen Tendenzen in der ornamentalen Ausschmückung der Räume erinnern: die Decke ziert ein zäh verschlungenes Gesamtmuster, unmöglich, es in einzelne Teilmotive zu zerlegen, ohne das Ganze zu zerstören; die Formen schnellen ineinander über, die Farbflecke mengen sich zu flimmernder Unruhe, und jede Spiralrolle zieht die ganze Umgebung in ihren Strudel hinein. Wie anders die Kassettendecke der griechischen Tempelarchitektur, welche die Felder als bestimmte Größen von gleichem Wert und sauberem Umriss nebeneinandersetzt. Diese altkretische Kunst aber zeigt eine Neigung zum Grenzenlosen: in der Ornamentik, deren Bewegungen so oft ohne Anfang und ohne Ende sind, und in der Architektur insofern, als



nirgends zu energischem Abschluß gedrängt wird. Die Grundrisse sind umzogen von einem Kontur, der zu schwach ist, um Auswucherungen zu verhindern; es fehlt ihm die Kraft der Klammer, welche den Inhalt umspannt und zusammenhält.

Das sind nun Beobachtungen, die ihre erwünschte Bestätigung finden auch auf anderen Gebieten des künstlerischen Schaffens. Von einem untektionischen Stil zu sprechen ist man nur da befugt, wo es sich nachweisbar um einen Mangel an Schärfe im allgemeinen handelt. Es kommt aber tatsächlich nicht vor, daß sich die Baukunst in unklaren Bildungen ergeht, während gleichzeitig etwa das Kunsthandwerk auf deutlichen Ausdruck der Zweckmäßigkeit sieht und seine Formen straff im Zügel hält. So unterscheiden sich denn auch die Gefäßtypen der kretisch-mykenischen Keramik von allen späteren durch ihren unfesten Bau. Man vermißt in sehr vielen Fällen die genügende Standvorrichtung. Während das Gefäß der archaischen Periode mit wulstigem Fußring oder breiter Fläche sich am Boden festzulegen sucht, kommt es hier nur zu einem dumpfen Aufstoßen; oder der Körper ruht zwar auf besonderem Gestell, aber es ist von weichlichem Kontur und viel zu dürrig, man traut ihm keine rechte Tragfähigkeit zu. Den reizvollsten Erzeugnissen des Kunstgewerbes gehören jene so häufigen Vasen an, die gar nicht stehen können, da sie fußlos sind; sie kommen in allen Größen vor, in verschiedenem Material und in mannigfacher Abart: vom geradlinigen Spitzkegel bis zur bauchigen Trichterflasche mit tropfenförmigem oder eirundem unterem Ende (Fig. 2). Die Wandung ist oft geschmeidig geschwungen und mit auserlesenem Geschmack verziert. Und doch sind es ganz atektonisch empfundene Dinge, weil auch in der elegantesten Durchbildung die Herkunft aus den Zufälligkeiten der ursprünglichen Naturform, sei es Tierhorn oder gehöhlte Frucht, sich niemals ganz verwischen läßt. Man wird sie trotz ihrer großen Schönheit als primitiv bezeichnen, und mit dem Ende der mykenischen Kultur verschwinden sie auch aus dem Gebrauch. Was die Gefäßhenkel betrifft, so sind sie bald unverhältnismäßig klein und schwächlich, bald breite Bandösen von bedeutender Länge, aber elastisch verzogene Schlingen, wie aus einem weichen und dehnbaren Stoff. Entweder scheinen sie nur lose angeheftet, oder sie werden ohne betonten Absatz aus der Gefäßmasse herausgezerrt. Auch gekoppelte Vasen sind beliebt, wo mehrere Körper unorganisch aneinanderkleben. Überhaupt wird meistens auf eine entschiedene Begrenzung und Trennung der Teile und damit auf eine klare Erläuterung ihrer Aufgabe verzichtet. Man liebt es, den Umriss von Hals, Bauch und Fuß in ununterbrochenem Zug und leiser Krümmung an- und abzuwellen zu lassen, und so entgleitet das Gefäß leicht den festen Proportionen und nimmt die flüssige Beweglichkeit des Schlauches an (Fig. 3). Da gibt es Becher, deren überhoher dünner Schaft langsam übergeht in eine lustige Blase: ist es wirklich ein Behälter, der unbedenklich sich

füllen läßt? Im Grunde beobachten wir hier daselbe weiche Nachgeben der Form, das auch die Malereien der Außenseite haben, diese skelettlosen quammigen Tintenfische mit den spielenden Armen.

Die mangelhafte Standfestigkeit der figürlichen Plastik hat ihre Ursache in Erscheinungen ganz ähnlicher Art. Wir meinen hier nicht die oben schon berührten Schwächen des anatomischen Baues, es fehlt diesen Bildwerken an Rückgrat auch im übertragenen Sinn, der Körper ist unglücklich ponderiert. Mit naiver Unbekümmertheit und großer Kühnheit werden der Freiskulptur Lösungen zugemutet, die wider ihre Natur sind und plastisch im Grunde gar nicht durchführbar. Jene köstliche Elfenbeinfigur des «Stierspringers», der mit dem Kopf nach unten durch die Luft schnellst, müßte man mit den fliegenden Gestalten der archaischen Kunst zusammenhalten, wo so gewissenhaft auf Gleichgewicht und stabile Haltung gesehen wird, um den Mangel an plastischem Empfinden in die rechte Beleuchtung zu rücken. Statuetten wie die Schlangengöttinnen aus Knossos und andere langgewandete Frauenbilder dürfen noch auf jede Andeutung der Füße verzichten — etwas was später selbst bei rohrter Anlage des Ganzen niemals zugelassen wird; man will sich überzeugen vom Vorhandensein des Fundaments. Wo aber die altkretische Kunst unbedeckte Figuren gibt, erscheinen sie vollends haltlos und gebrechlich. Unter diesem Gesichtswinkel wird man es als ein Glück betrachten, daß es das zweite Jahrtausend bis zur Monumentalplastik noch nicht kommen ließ. Vor Überraschungen sind wir allerdings nicht sicher, aber selbst wenn wir eines Tages im Schutt der vorgeschichtlichen Paläste Kolossen aus Stein oder Erz begegnen sollten, so wird man zugleich die Entdeckung machen, daß sie auf tönernen Füßen stehen.

## II. Erstarrung.

Das Kunstleben der kretisch-mykenischen Kultur lagert sich breit über ein Jahrtausend hin und nimmt somit einen Zeitraum ein, welcher der Gesamtdauer der griechischen Kunst in geschichtlicher Zeit an Ausdehnung gleichkommt. Und wenn sich das Entwicklungstempo dieser Frühkunst mit dem drängenden Wachstum der folgenden Stufen auch in keiner Weise messen kann, ist es doch klar, daß von einer Einheitlichkeit der Stilprinzipien angesichts einer so bedeutenden Zeitspanne nicht geredet werden darf. Ganz abgesehen von den Verschiedenheiten lokaler Kunstübung, die sehr beträchtlich sind, besonders was das Verhältnis des griechischen Festlandes zu Kreta betrifft. Die oben skizzierte Schilderung kann das Wesen dieser Kunst in ihrer Gesamtheit nicht erschöpfen. Wir sind heute noch weit davon entfernt, ihre Wandlungen in jener geschlossenen Folge übersehen zu können,

welche die ganze weitere Entwicklung auszeichnet, und das liegt nicht allein an einer ungenügenden Kenntnis oder Durchforschung des Materials: die Bewegung vollzieht sich in der Tat noch langsam und stellenweise schleppend. Immerhin tritt die Richtung, nach welcher die Entfaltung der künstlerischen Kräfte geht, im allgemeinen klar zutage. Nach jenem blendenden und üppigen Aufblühen um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. findet eine Erweiterung und Bereicherung nach der stofflichen und technischen Seite nicht mehr statt. Im Gegenteil, die Lust am Finden und Sammeln neuer Motive fängt an zu erlahmen, die Fülle schrumpft zusammen auf ein immer bescheideneres Maß, das naive Talent des Schilderns und Erzählens verliert an Frische. Die Technik verschlechtert sich zusehends, der Firnis der Vasenmalerei verkommt und schon das Material wird geringer. Die Zeichnung erhält etwas Ungelenkes, Unbeholfenes, Stockendes. Zuletzt werden Verfallerscheinungen bemerkbar und Anzeichen der Ermüdung. Nur von einem Verwildern der Kunst sollte man hier nicht sprechen, und es ist durchaus nicht so, als seien in der drohenden Dekadenz nicht die Möglichkeiten einer weiteren und vorwärtsweisenden Entwicklung enthalten. Die Wandlungen, welche die Kunst nun durchmacht, sind nicht schlechthin als ein Ebben und Nachlassen der schöpferischen Anlagen zu verstehen, sondern als eine Umorientierung, welche den kommenden Stil vorbereitet und freie Bahn für ihn schafft. Es ist wahr, der Formschatz wird konventionell und immer dürftiger, aber mit dem Festhalten an bestimmten Normen erstarkt auch das Verständnis für die Schönheit, die im Gesetzmäßigen liegt.

Vom Standpunkt eines geschworenen Naturalismus wäre das, was allmählich mit jenen erst so unmittelbar erfaßten sinnlichen Eindrücken geschieht, freilich als ein Vertrocknen aufzufallen. Man fängt an, die Natur zu stilisieren, die Mannigfaltigkeit und die Zufälligkeiten der Erscheinung auf elementare Formeln abzuleiten. Mit Nebensächlichem, kleinen Zügen hebt es an, Schritt für Schritt wird das rein Sinnliche zurückgedrängt und ins Abstrakte überetzt. Und gegen Ende der mykenischen Periode ist die Kunst bereits so weit, daß sie an eine unbefangene Wiedergabe der Natur und ihrer Vorgänge nicht mehr denkt. Da wird uns auf einer bemalten Vase ein kriegerischer Ausmarsch vorgeführt (Scherbe aus Tiryns), eine Komposition aus seltsam bizarren Elementen! Und doch wäre es durchaus verkehrt, das Schemenhafte des Bildes aus mangelndem Können erklären zu wollen, als ob diese Maler nicht gewußt hätten, daß Menschen aus Fleisch und Blut doch ganz anders aussehen als so. Aber die Welt hat nun die Entdeckung gemacht, daß es hinter der bunten Fülle der Dinge und der gesamten Wirklichkeit noch eine andere große Schönheit gibt, und sie genießt als hohen optischen Reiz den sicheren Zug der feinen weißen Linien, die in gleichen Abständen und peinlich parallel über die dunkeln Körpersilhouetten laufen,

die Perlenstickerei der Säume, die Kurven der Pferdemähne, die sich so gleichmäßig biegen wie im Kornfeld die Ähren unter dem Wind. Und angelichts des Zaubers, der im streng Formelhaften der Zeichnung liegt, tritt das Interesse am Gegenstand als solchem ganz zurück. Die Szene wird zum Ornament. Für den Künstler ist das formale Problem viel wichtiger als das Erfassen und getreue Wiedergeben des Objekts.

Schon diese spätmykenische Kunst ist so weit gegangen, daß sie die natürlichen Gebilde und Lebewesen vollkommen desorganisiert und aufgelöst hat. Die Purpurschnecke, ein beliebtes Motiv, das auf älteren Vasen sehr oft in ganz naturgetreuer Abbildung begegnet, entfernt sich mehr und mehr von der Wirklichkeit, bis aus der Muschel eine spindelförmige, schließlich eine rein lineare pfropfenzieherähnliche Figur geworden ist. Wer nicht die ganze Stufenleiter überblickt, wird die natürliche Ausgangsform schwerlich erraten, das Grundmotiv ist in der Abkürzung fast ganz verwischt. Am genauesten läßt sich die fortschreitende Entsinnlichung verfolgen bei Darstellungen aus der Pflanzenwelt. Während die kretische Blütezeit nicht nur auf Bildern mit landschaftlicher Szenerie, sondern oft auch im rein schmückenden Ornament die Gewächse in leicht stilisierter Daseinsform wiedergibt, entzieht die jüngere Malerei dem vegetabilischen Muster mit Absicht jenen Saft, der aus der Pflanze ein Lebewesen macht, ein Geschöpf, das wächst und sich wandelt. Blumen, wie sie auf der Wiese stehen, sind es längst nicht mehr. Die Blütenblätter gehen in gerollte Spiralen aus, das Bündel der Staubfäden wird wie mit dem Zirkel konstruiert. Die Geschichte der Lilienblüte verläuft so, daß am Anfang die flott gemalte Blume in der vollen Pracht ihrer natürlichen Bildung steht, am Ende ein lineares Gebilde aus ineinandergesteckten immer kleiner werdenden Spitzwinkeln.

Begünstigt wurde diese Abkehr von der Wirklichkeit und die Entartung alles Materiellen durch die wachsende Freude an der ordnenden Disziplin im bildnerischen Schaffen. Der Geschmack hat sich gewandelt, den unbedenklich hingestreuten Reichtum findet das Auge nicht mehr schön. In das ungefüge Sprudeln und Plaudern kommt allmählich Maß und Zucht. Jene zwanglose Dekoration wird beiseitegedrängt durch ein sorgfältiges, pedantisches und einem Auge, das an prickelnde Reize gewöhnt ist, recht langweiliges Gliedern und Abteilen. Allein so ungenau auch diese ältesten Zeugnisse einer gebundenen Kunst sein mögen: man spürt und anerkennt den Drang nach Klarheit und Ruhe im Bild. Die Ansätze zu diesem gemessenen Komponieren zeigen sich nun in umfangreichen figürlichen Darstellungen überall. Auf der Kriegervase aus Mykene (Fig. 8) zieht sich um den Gefäßbauch ein breiter Streifen mit schreitenden Figuren, die in einem Zuge angeordnet sind, in Eimerkolonne wird abmarschiert, im gleichen Schritt und Tritt. Und alle haben die Lanze, an welcher der Brotlack hängt, gleich geschultert, tragen dieselbe Uniform —

das ganze Bild hat etwas vom berüchtigten Drill. Der moderne Beschauer lächelt, allein man möge nun einmal wegsehen über die Unzulänglichkeiten eines noch unfreien Schaffens und sich fragen, was dieser Maler mit seinem kindlichen Gänsemarsch eigentlich will? Der Rhythmus als solcher freilich ist nicht erst eine Entdeckung dieser Spätzeit. Schon die Wandgemälde der kretischen Paläste lassen ausgedehnte Prozessionen in feierlicher Reihung vorüberziehen; auf den sogenannten Palaststilvasen folgen sich dieselben prächtigen Muster in geregelten Abständen und in schablonenhafter Wiederholung. Allein jetzt dröhnt uns der Gleichklang der Form mit einer fast schwerfälligen Wucht entgegen, ruckweise und hart wie das metallene Ticken der Uhr. Ein so launisch komponiertes Bild, wie der erregt dahinstürmende Schnitterzug auf jenem Reliefgefäß, mit seinem Gewimmel zappelnder Leiber und Gliedmaßen, wäre in dieser erstarrenden Umgebung schlechterdings undenkbar. Der Sinn für das naiv haltige Schildern ist verlorengegangen, und gerade in der dürrsten Monotonie meint man das Geheimnis rhythmischen Wohllauts am reinsten und unverfälscht zu finden.

Diese Tendenzen erringen sich in der spätmykenischen Kunst immer größere Bedeutung und schließlich die Alleinherrschaft. Auf der Kriegervase wird durch Hinzufügung eines klagenden Weibes noch ein gewisses Gefühlsmoment in die Darstellung gebracht und der Hinweis auf eine bestimmte Situation. Bei der bemalten Grabstele aus Mykene mit einem ganz ähnlichen Zug von Gewaffneten fällt auch dieses fort; doch wird hier nun auch in der Anordnung der Farben jene rhythmische Regelmäßigkeit angestrebt, die rein dekorativ zu verstehen ist, als ein optisch angenehmer Wechsel von verschieden bunten Flecken. Und mit dem Umsichgreifen von Stilisierung und Gliederung wächst das Verständnis für das Struktive. In der Vasenmalerei beginnt die Dekoration dem Bau des Gefäßes Rechnung zu tragen. Die wuchernde naturalistische Ornamentik wird beschränkt auf einzelne Teile des Vasenkörpers, gleichsam gebändigt und gebunden. Immer größere Partien werden rein linear verziert, mit Strichen und Streifen von verschiedener Dicke. Die einfachen horizontalen Firnisringe um Hals und Fuß oder andere Einziehungen des Gefäßprofils haben den Zweck, diese konstruktiv wichtigen Stellen zu umschließen; sie erhöhen den Eindruck der Festigkeit.

Man könnte leicht versucht sein zu glauben, es sei dieser Kunst Gelegenheit gegeben worden, sich völlig auszusprechen, und die Entwicklung müsse ihren natürlichen Abschluß gefunden haben im starren System des geometrischen Stils, der in Griechenland um die Jahrtausendwende bereits überall sich durchgesetzt hat. Indessen sind die Ergebnisse der Forschung der Annahme eines so geradlinigen und einfachen Verlaufs nicht günstig, ein unmittelbarer Zusammenhang läßt sich nicht erweisen. Und so erklärt man sich den Wechsel der Formsprache vielmehr aus einem gewaltsamen Bruch

der Entwicklung. Schon der üppigen Luxuskunst des kretischen Herrenzeitalters sei durch Eingriff von außen her, durch feindliche Invasion und die so hervorgerufenen Katastrophen, der Lebensnerv vorzeitig durchschnitten, der endgültige Umschlag aber sei durch die dorische Wanderung bewirkt worden. Die geometrische Kunst hätten die von Norden vordringenden Stämme als fertiges Gut aus ihrer Heimat mitgebracht, und die zahlreichen Anklänge an das Vergangene, die in den nachmykenischen Stilgattungen immer wieder an die Oberfläche steigen, wären als Restbestände der überwundenen Formenwelt anzusprechen, welche die siegreiche neue Kultur aufgehoben und sich einverleibt. Ohne Frage haben die politischen Ereignisse der großen Völkerwanderung, die in mehreren Wellen die griechischen Länder und Inseln überflutete, die ethnologischen Verschiebungen das Bild der Kunst von Grund aus verändert, und gewiß ist der stählerne Einschlag im Formenbestand der geometrischen Zeit ein Element europäisch-nordischen Ursprungs. Aber der Verschmelzungsprozeß, der vorhandenes Gut mit dem Import aus der Fremde mischte, war doch eben nur auf einem Boden möglich, der für die Aufnahme der neuen Einflüsse bereit und für ihre Eigenart empfänglich war. Nun ist schlechterdings nicht zu verkennen, daß ein Wandel des kretisch-mykenischen Stils in der Richtung auf den geometrischen hin sich vollzogen haben würde auch ohne den entscheidenden äußeren Anstoß. Das ganze Verhalten dieser Kunst in ihrem späteren Verlauf weist darauf hin, um es kurz zusammenzufassen: die überhandnehmende Vorliebe für alles Vereinfachte und Abgekürzte, die fortschreitende Entstellung der natürlichen Formen, ihre ornamentale Stilisierung, schematische Wiederholung und Verwertung zu rein dekorativen Zwecken.

Nicht allerorten freilich liegen die Übergänge so klar zutage wie in der Geschichte der Keramik, deren Produkte noch massenhaft erhalten und von der Zeit kaum verändert worden sind. Mit der monumentalen Malerei sind wir weit weniger gut daran: eine größere Strecke des Entwicklungsganges ist uns unbekannt, besonders die Anfänge liegen noch völlig im Dunkel. Und doch deuten auch hier feste Fundatlachen wenigstens im allgemeinen die Richtlinien an. Von den datierbaren Resten der Wandgemälde verraten die frühen Proben (Miniaturfresken von Knossos, Fischfries von Phylakopi u. a.) die frische Beobachtung eines wagemutigen Naturalismus, zeigen eine bunte Szenerie, oft im schillernden Farbenschmuck der Wirklichkeit, und ihr Vorrat an figürlichen Motiven ist um besondere Lösungen nicht verlegen, es geht lebendig und temperamentvoll zu. Gegen so berückenden Reichtum kommt die jüngere Stufe, die uns neben Wandbildern der Paläste auch die Malereien des Sarkophags von Hagia Triada vertreten, allerdings nicht auf, nur in ornamentalen Einzelheiten weiß sie einige Abwechslung zu bringen. Allein bei dem zunehmenden Stillwerden des Betriebes läßt sich um so vernehm-

licher der nahende Schritt des Neuen hören, und jene Auffassung, welche das Erlahmen des Interesses am Gegenständlichen mit einem empordrängenden Vorstellungslieben und dem Einzug der abstrahierenden Idee im bildnerischen Schaffen in Verbindung bringen will, ist doch wohl auf dem richtigen Wege. Als Rückschritt wird einen derartigen Prozeß nur bezeichnen, wer die vornehmste Aufgabe der Kunst in einer Nachahmung der Natur erblicken möchte.

So wird daran festzuhalten sein: der Verlauf der Kunstgeschichte in dieser Frühzeit stellt, unbeschadet mancher Schwankungen, in seinen großen Zügen doch eine organische Entwicklung dar. Nicht unvermittelt tritt der Umschwung ein, der Schematismus der geometrischen Epoche hat seine Vorzeichen in den Alterserscheinungen der kretisch-mykenischen Kunst. Aus eigenem Antrieb hat sie letzten Endes jene Elemente, die gegen eine strenge Stilisierung sich sträubten, ausgeschieden und fortgeräumt. Man mag das immerhin Verknöcherung nennen, der Ausdruck erscheint gar nicht schlecht gewählt: wie durch ein Ablagern und Erhärten der Masse allmählich erst der Knochen sich bildet, so bekommt das Formensystem der bildenden Kunst in langsamem Werden sein festes Skelett.

---

## Zweiter Abschnitt.

# Die archaische Kunst.

ES läßt sich nicht leugnen, daß mit dem Verschwinden jener lebensfrühenden und freudigen Kunst des mykenischen Zeitalters die Welt um vieles nüchterner und leerer geworden ist. Das Land, das bisher wimmelte von interessanten und lebhaft bewegten Gestalten, ist jetzt wie ausgestorben. Das heitere, phantasievolle Treiben einer unermüdlichen Jugendkraft ist verrauscht und verfliegt. Die Dinge haben Farbe und Glanz verloren. Der Formenfülle, dem Bilderreichtum der Vorzeit steht fürs erste eine große Armut und Dürftigkeit gegenüber. Und vielleicht ist nicht zuviel gesagt mit der Behauptung, daß es eine anspruchslosere Kunst als diejenige des griechischen Mittelalters im zehnten bis achten Jahrhundert v. Chr. kaum je gegeben hat. Der Vorrat von Elementen, womit jetzt die Dekoration bestritten wird, ist überaus beschränkt und karg und steht an Mannigfaltigkeit der Ausdrücke weit hinter dem üppigen minoischen Formschatz zurück. Es ist erstaunlich, mit wie Wenigem man sich jetzt zufrieden gibt. Schablonenmäßig wird Gleiches an Gleiches gereiht, in eintöniger Folge wiederholen sich dieselben Formeln und schematischen Typen. Es ist, als habe ein dumpfes Brüten die vordem so muntere Schaffenskraft der Kunst gelähmt; sie ist verlegen und bedenklich geworden und getraut sich nicht mehr hinaus auf das freie Feld, wo Raum für kühnes Wagnis und ungehemmte Betätigung ist. Beinahe ängstlich hält sie sich zurück, zieht ihre Zirkel und probt ihr Können im allerengsten Kreise.

Und doch ist diese Zeit nichts weniger als unfruchtbar gewesen, und es ist schwer verständlich, wie man sie als die dunkelste Periode der griechischen Kunstgeschichte und gar als Tiefstand bezeichnen kann. Zunächst ist es nicht richtig, daß nach dem Ableben des mykenischen Stils das Kunstschaffen auf eine längst überwundene primitive Stufe zurückgesunken sei. Der Prozeß wird gern so dargestellt, als hätten die Prinzipien einer entlegenen Vorzeit, die während der Herrschaft des Kretisch-Mykenischen unterdrückt und überwältigt, als Unterströmung kaum merklich fortgewirkt, erneute Geltung gewonnen; das geo-



metrische Dekorationssystem knüpfe an die Gewohnheiten des Neolithikums an. In Wirklichkeit ist die Verwandtschaft zwischen vor- und nachmykenischem Stil — daran glauben wir festhalten zu müssen — eine scheinbare, und die Ähnlichkeit von einer ganz äußerlichen und oberflächlichen Art. Nur wer das roh Materielle der Formelemente ins Auge faßt, wird Anklänge und Beziehungen finden, ein Wiederaufleben außer Kurs geratener Werte. In der dekorativen Kleinkunst herrscht nun wieder die Vorliebe für eine rein lineare Verzierung, und sie arbeitet zum Teil mit Motiven einfacher Natur, wie sie die Frühkunst eines jeden Volkes sich zurechtgemacht hat, so auch die vormykenische der Mittelmeerländer im dritten vordriftlichen Jahrtausend. Allein sowohl in der Anordnung und Gruppierung dieser Elemente, in der Synthese, als auch in der Art der Ausführung zeigt sich ein gewaltiger Unterschied zwischen prähistorischer und geometrischer Kunst. Der griechische «geometrische» Stil (Fig. 10) schafft mit einer bedächtigen Überlegung und zugleich mit einer wunderbaren Selbstzucht und Energie. Gewiß stoßen wir gerade in dieser Periode sehr oft auf verrohte und stumpfe Leistungen, und für manche örtlichen Sonderarten, die sich nun ans Licht stellen, trifft die Bezeichnung «Bauernkunst» unbedingt zu. Man sollte aber den neuen Stil da auffuchen, wo ein frisches und starkes Wollen den ihm gemäßen Ausdruck findet: in Attika und auf den Inseln haben die Tendenzen der geometrischen Kunst eine Formsprache zum Reifen gebracht, die von seltener Eleganz der Linien und von einer kristallinen Klarheit ist. Wer sich Schlichtheit und beschränktes Maß des Ausdrucks als primitives und unentwickeltes Können auslegt, wird den Adel und die große Schönheit dieser Kunst nie verstehen, aber so viel ist gewiß, daß das System dieses geometrischen Stils nur als das Ergebnis einer langen Entwicklung, einer bewußt herbeigeführten und erzwungenen Reinigung und Klärung aufzufassen ist.

Man wird ferner diese Periode, welche die lockere Bildnerei der Frühzeit überleitet in die strenge und formensichere Kunst der geschichtlich hellen Zeit, richtig einschätzen, wenn man sie als Durchgangsstadium bewertet, in ihr bereiten sich die kommenden großen Taten vor. Mag immer diese eigentümlich leblose Kunst des starren und gleichsam gefrorenen Lineaments als langweilig und unendlich ernüchternd empfunden werden: das angestrenzte und peinliche Sichbefinnen auf die Vorbedingungen dekorativer Wirkung hat die Grundlagen geschaffen für jene erstaunliche Sicherheit im Aufbauen von Bildwerken, in welcher die griechische Kunst unerreicht geblieben ist. Ohne diese simplen Rechenexempel des Archaismus wäre sie kaum zu ihrer unbedingten Herrschaft über alle Form gelangt. In den Anfängen schon ist die weitere Entwicklung im Keime beschlossen. Das Beispiel der Puppe wird einem nahegelegt, deren harte, knappe und starre Hülle die ganze schlummernde Farbenpracht des Falters birgt. Allein hier trifft nun doch der Vergleich nicht zu.

Die Entwicklung der Griechenkunst während der archaischen Periode ist alles eher als eine selbständige gewesen; nicht allein und in stolzer Unabhängigkeit hat sie sich zu ihrer klassischen Höhe emporgearbeitet. Es ist wohl eine Zeit gekommen, wo sie nicht nur allem Fremden den Zutritt gewehrt, sondern über die Grenzen der griechischen Welt hinaus sehr stark bestimmend und vorbildlich gewirkt hat. Aber beim Aufstieg ließ sie sich führen. Besonders im siebenten Jahrhundert dringt orientalischer Einfluß durch alle Poren ein. Phönizien und seine Hinterländer, und andererseits Ägypten haben die Ausgestaltung der hellenischen Kunst lebhaft beeinflusst. Und es ist nicht nur Einzelnes gewesen, was das junge Griechentum dem längst fertigen Formen- und Bilderschatz seiner Nachbarn als nutzbare Werte entnahm: ornamentale Details, wie die starren pflanzlichen Muster, oder neue figürliche Typen, die Fabelwesen und Tiere des Orients, die rasch eine weite Verbreitung fanden. Die entscheidenden Anregungen, welche hier ein völlig Neues in die Wege leiten, sind viel allgemeinerer Natur. Die gemessene Feierlichkeit, die würdevolle Grandezza des Orients, seine breite und umständliche Art: die Wucht dieser Eindrücke zwingt dem Hellenentum eine veränderte Haltung auf. Es dürfte zunächst merkwürdig erscheinen, daß diese Einflüsse so spät einsetzen. Die Berührung mit dem Orient ist freilich seit dem Beginn der Kolonisation und dem Ausbau des Handels eine sehr viel lebhaftere geworden. Aber schon das minoische Zeitalter kannte ja doch diese fremdartige Größe der ägyptischen Kunst: es verstand sie nicht und ahmte sie nicht nach. Spät und langsam ist das Griechentum diesen Begriffen zugänglich und für die Schönheit des Grandiosen reif geworden. Dann aber vollzieht sich auch eine so weitgehende Angleichung, daß Fremdes und Eigenes oft gar nicht leicht zu scheiden ist: die Frische und klare Sinnlichkeit des Griechen hat sich dem getragenen Ernst des Orients aufs innigste vermählt.

So sehr deckt sich das junge Wollen dieser archaischen Kunst mit den gefestigten orientalischen Stilprinzipien, daß trotz dem beständigen Aufnehmen und Verarbeiten fremden Gutes das halbe Jahrtausend von der dorischen Wanderung bis zur Zeit der Perserkriege eine der konsequentesten Entwicklungen darstellt, welche die Geschichte kennt. Hier erinnert der Verlauf tatsächlich an die gesetzmäßigen Metamorphosen einer Pflanze, die sich allmählich aber unaufhaltsam zu immer völligerer Bildung entfaltet. Schritt für Schritt vollzieht sich das Wachstum, mit einer wunderbaren Folgerichtigkeit, und man spürt das ununterbrochene Wandern und Weiterlickern der treibenden Säfte. Es empfiehlt sich daher, die archaische Kunst im weitesten Umfang — bis zu dem Augenblick, wo sich dann neue und eigenartige Vorstellungen zum Teil mit großer Heftigkeit in das griechische Kunstleben eindrängen und es gründlich umgestalten — als eine große Einheit zu fassen. Und es dürfte auch in der Tat kaum möglich sein, innerhalb dieser ausge-

dehnten Zeitspanne Einschnitte wesentlicher Art oder ein jähes und willkürliches Umspringen der Tendenzen nachzuweisen. Freilich ist es ein weiter Weg, den die Kunst hier zurücklegt. Aber sowohl zur vorhergehenden kretisch-mykenischen, als auch zur nachfolgenden klassischen Periode steht die gesamte archaische Kunst in einem scharfen Gegensatz: dem losen Stil der Frühzeit, und dem freien und bewegten klassischen Stil gegenüber zeichnet sich die archaische Kunst während ihrer ganzen Dauer durch einen Stil der gemessenen und gehaltenen Formen aus, die zunächst starr und steif, später an Härte und Eckigkeit verlieren, aber doch noch eigentlich gebunden sind. Die Übergänge vollziehen sich kaum merklich, und auf keiner Stufe der Entwicklung lockert sich der Zusammenhang. Und was nun den Gehalt betrifft, so bereichert sich das Bild der Kunst in stofflicher und geistiger Hinsicht zusehends und in immer gesteigertem Maße, bis schließlich der reife Archaismus über eine sehr stattliche Fülle und Mannigfaltigkeit verfügt. Aber es ist eine sonderbare Gestaltenwelt, und selbst in Augenblicken lebhaftester Ausgelassenheit verleugnet sie es nicht, daß ihre Wurzeln tief im Boden jener alten, dank einer zähen Tradition und ihrer eigenen stählernen Festigkeit noch immer wirklichen «geometrischen» Stilprinzipien haften.

## I. Organisation.

Es ist bereits angedeutet worden, daß das Entstehen der Monumentalkunst in enger Anlehnung an Ägypten und den alten Orient zu den grundlegenden Tatsachen der griechischen Stilgeschichte gehört. Der Tempel und die Statue: gerade die beiden Gebilde, welchen die Griechenkunst in erster Linie ihren großen Ruhm verdankt, gehen auf fremde Anregung zurück. Ungefähr gleichzeitig, im siebenten Jahrhundert — in derselben Periode, in der auch das Kunstgewerbe so entschieden in die «orientalisierende» Bahn einlenkt, was gewiß nicht Zufall ist — treten der selbständige Kultbau sowohl wie das große Rundbild als fertige Gestalten in die Erscheinung. Der Idee und ihrem formalen Ausdruck nach sind diese Dinge dem Griechentum von Haus aus fremd. Das kretisch-mykenische Zeitalter begnügt sich noch mit natürlichen Andachtsstätten oder kleinen kapellenartigen Gelassen in weiterem architektonischem Verband. In den ersten Jahrhunderten nach der dorischen Wanderung aber hätten für bauliche Anlagen großen Maßstabes schon die allgemeinen kulturellen Bedingungen gefehlt. Der älteste uns bekannte Typus des dorischen Tempelbaues in Griechenland und in seinen westlichen Kolonien bedeutet wohl auch die erste Beschäftigung mit dem Problem. Gewiß ist die Abteilung der Räume und manche konstruk-

tive Einzelheit im Herrenhaus der Frühzeit vorbereitet, wie wir oben S. 14 bemerkt haben. Allein schon der Begriff des Tempels wurde dem Griechen von auswärts zugetragen: Ägypten ist die Heimat der monumentalen Gotteshäuser wie auch der großen Kulturbilder, um deretwillen sie geschaffen sind, und es dürfte die Offenbarung jener Denkmäler im Pharaonenland gewesen sein, welche verwandte Vorstellungen von Gewalt und Macht in der griechischen Baukunst auszulösen berufen war.

Die statuarische Plastik zeigt einen ähnlichen Entwicklungsgang. Nach einem Abbild der Gottheit in überragender Größe, nach Darstellungen der Verstorbenen oder nach Stifterbildnissen in einem den wirklichen Verhältnissen entsprechenden Format hat sich im Kultus der Griechen anscheinend kein Bedürfnis geregt, bis der gesteigerte Verkehr mit den östlichen und südlichen Nachbarreichen das Verständnis für fremde Denkart und Formengebung wecken sollte. Dann hält fast unvermittelt und sieghaft rasch die Statue ihren Einzug in eine Welt, die so lange Zeit nur von bescheidenen Götterbildchen und Votivfigürchen gewußt hat (vgl. Fig. 11). Nach Zwischengliedern sehen wir uns vergebens um, gleich wird zu Versuchen in bedeutendstem Maße angefetzt. Kolossalbilder Apollos werden aus dem Marmor von Naxos gehauen, von Werken aus anderem Material, aber von ähnlich gewaltigen Ausmessungen berichtet die Überlieferung. Und die frühesten Proben in unserem Denkmälervorrat lassen über die Abstammung keinen Zweifel, der Anschluß an den Kanon der Ägypter ist offenbar und soll sich auch gar nicht verbergen. Neben der weitgehenden Ähnlichkeit von Schema, Proportionen und Bewegungsmotiven — sie erstreckt sich bis auf Einzelheiten, z. B. das regelmäßige Vorsetzen des linken Beines — erscheinen die Abweichungen zunächst von äußerlicher und untergeordneter Art. Die völlige Nacktheit des Mannes freilich ist neu und kühn, und in der Wiedergabe des natürlichen Haarwuchses meldet sich die andere Volksart: allein der statuarische Typus als solcher wurzelt fest im Boden der ägyptischen Kunst, und nun bekommt er bei den Griechen auch eine gleichartige Verwendung in Grabkult und Gottesdienst. Natürlich trugen die hellenischen Niederlassungen im Nildelta in besonderem Maße zur Vermittlung bei; Naukratis, auch die Insel Rhodos, die dem ägyptischen Einfluß weit die Arme öffnete, haben uns Belege für eine stark betonte Anpassung geliefert. Es ist die hohe Feierlichkeit der gesammelten Haltung, was dem empfänglichen Sinn der Griechen Eindruck macht und ihn zu verwandten Bildungen anregt. Im weiteren Verlauf werden auch technische Errungenschaften der Ägypter erprobt und übernommen, so der Hohlguß, der die Herstellung größerer Erzfiguren überhaupt erst möglich machte. Daneben tritt neuerdings die Bedeutung der asiatischen, besonders der syrischen Kunst für die Entwicklung der ostgriechischen Plastik in immer helleres Licht.

Woran liegt es nun, daß diesen starken ausländischen Einflüssen zum Trotz der ältere Archaismus durchaus den Eindruck des Urwüchsiges und Ursprünglichen macht? Schon die ersten, noch schwerfälligen Stilproben sind von einem Geist erzeugt, der in herrlicher Selbstsicherheit die fremde Form meistert und seinem Willen unterwirft. Die Wesensart der griechischen Rasse erzwingt sich Gehör: ein Drang nach Klarheit und die große Frische einer stets wachen Energie. Sobald die Aufgabe gestellt ist, tritt sie mit raschem Schritt heran, erfaßt die Zügel und hält sie straff in kraftgefühlten Händen.

### 1. Festigung.

Das eigenartige Bausystem des dorischen Stils, wie es die ältesten Tempel in Griechenland, Sizilien und Unteritalien uns vor Augen führen, hat bis ans Ende des Altertums keine grundsätzliche Änderung erfahren. Es gibt in der gesamten Weltgeschichte der bildenden Kunst kaum ein zweites Beispiel für ein so unentwegtes und beinahe halsstarriges Festhalten an einer im ersten Ansturm eroberten Norm. Wohl zollt im Verlauf der jahrhundertelangen Entwicklung auch die Architektur des dorischen Tempels dem neuen Stilwollen seinen Tribut; die Verhältnisse des Baukörpers und seiner Glieder, auch die schmückenden Elemente sind in fortwährendem Fluß und halten mit dem allgemeinen Wandel des Formenideals gleichen Schritt. Niemals kommt hier die Bewegung zum Stillstand. Allein das eigentliche Gerüst wird vom Wechsel der Zeiten nicht berührt und bleibt wie ein Fels in strömenden Wellen stehn. Man kann diese Tatsache sehr verschieden beurteilen, rätselhaft erscheint sie auf jeden Fall. Entweder betrachtet man das denkbar schlichte Gefüge aus lauter lot- und wagerechten Stücken als eine verhältnismäßig primitive Lösung, als Übertragung des älteren Holz- und Lehmbausystems in einen dauerhafteren Stoff; dann wird man nicht genug sich wundern können über die zähe Macht naiver Baugedanken, die allem Gesetz der Entwicklung zum Trotz und inmitten gewaltigster Umwälzungen sich behaupten. Oder aber die durchsichtige Klarheit des Ganzen wird als das Ergebnis einer streng logischen Konstruktion verstanden, welche das Wirken von Last und Stütze in Formeln von so elementarer Einfachheit zwingt: ein geniales Zeugnis mathematischen Denkens, dessen frühe Vollendung um so mehr in Erstaunen setzen muß, als die Baukunst der Ägypter weit entfernt ist von dieser unbeirrbar scharfen Folgerichtigkeit. Hier handelt es sich um die ganz selbständige Schöpfung griechischen Geistes. Aber im Grunde sind beide Auffassungen berechtigt; sie schließen einander nicht aus.

Von der zunächst bestechenden Idee, daß die Struktur des dorischen Tempels gleichsam die bloße Versteinerung des älteren Holzbaues sei, scheint

man heute wieder mehr abzukommen. Mit Recht. Wohl verwenden das Heraion von Olympia, der Apollontempel zu Thermos neben dem Stein die in der Vorzeit allgemein gebräuchlichen Baumaterialien, Holz und gebrannte Erde, in großem Umfang. Und auch beim reinen Steintempel kommen Dinge vor, die nur als die Erinnerung an abgestorbene Formen zu verstehen sind: die hohe Orthostatenschicht der Cellawand ahmt den massiven Steinsockel der Lehmmauern nach, und deren durch Holzverschalung verdickte freie Stirnen haben zweifellos die Gestalt der Anten bedingt. Das Profil der Türleibungen geht auf das Vorbild hölzernen Rahmenwerkes zurück, die Säulenkannelierung auf dasjenige des senkrecht bearbeiteten Baumstammes. Auch der obere Abschluß des Baues hat keine bloß zufällige Ähnlichkeit mit Gebälk und Satteldach der verbreitetsten Wohnhaustypen, und die Erklärung der Triglyphen und Metopen, welche in den ersteren die geschlitzten Balkenköpfe der horizontalen Decke, in den letzteren einen Plattenverschluß der Zwischenlücken sehen möchte, besteht vielleicht wirklich zu Recht: wenigstens legt die eigenartige Zutat der Tropfenplatten diese Deutung sehr nahe. Und doch ist es unmöglich, alle technischen Besonderheiten des entwickelten dorischen Bauwerks aus überwundenen Bräuchen primitiver Vorstufen oder aus der Nachahmung einfacher Profanarchitektur abzuleiten. Vor allem dürften gegen die direkte Übersetzung der hölzernen Hütte in den massiven Steintempel keine gleich anfangs so wuchtig schweren, gedrungenen und kolossalen Formen sprechen. Die sind von vornherein in Stein empfunden und gedacht, und überhaupt in diesem Stoff nur denkbar. Das Gemeinsame des struktiven Prinzips beruht mehr auf einer bestimmten Vorstellung dessen, was für die Haltbarkeit eines Bauwerkes im allgemeinen unerlässlich ist: daß es streng nach der Regel geschichtet sein muß, gehörig unterstützt durch senkrechte Träger, unlösbar verschränkt und verzahnt in allen seinen Teilen.

Keine andere Architektur ist so ehrlich, keine gibt mit so rückhaltloser Offenheit das ganze Geheimnis ihrer Kraft dem prüfenden Auge preis. Es soll sich von der riegelfesten Art des Aufbaues überzeugen lassen, von diesem einen Gedanken wird der gesamte Formenapparat beherrscht. So ist denn schon die Gestalt der dorischen Säule ein Wunder klaren Zweckausdruckes. Wie der massige runde Schaft die vereinte Energie seiner Kanneluren dem Druck von oben mit voller Wucht entgegenreibt, wie er anschwillt und vor seiner Endigung sich zusammenschnüren läßt, wie das Kapitell unter seiner Last auseinandergetrieben wird und bauchig sich krümmt — das zeugt von einer ungemeinen Empfindlichkeit des tektonischen Gewissens und von einem Ernst, der sich der Schwere der Aufgabe unausgesetzt bewußt bleibt. Keine unnütze ornamentale Zutat darf den Blick ablenken von den führenden Linien, vollkommen nackt und schmucklos spannt sich der Riesenfrang des Architravs über die Säulenköpfe hin.

Hier und an den Stützen selbst wird nicht einmal die Farbe zugelassen, die andere Teile des Tempels reichlich überflrömt, es ist, als halte an dieser Stelle die Verzierung den Atem an, damit das Wirken der entscheidenden Funktionen in strenger Reinheit zur Geltung komme. Wo aber sonst Dekoration angebracht wird, ist alles abgestreift, was irgend an naturalistische Motive erinnern würde, und dieser abstrakten Formenwelt gegenüber erscheint die Pflanzen Säule der Ägypter als Spielerei. Jede noch so unscheinbare Einzelheit ist dem Wesen des Materials angepaßt, und schon die Technik der Baukunst verrät einen Sinn für das Steingemäße, das so fein entwickelt kaum anderswo anzutreffen ist. In der Tat wird man nach einem Fugenschluß von solcher Stärke und zäher Dichtigkeit, wie ihn die Quaderwand des Tempels, das Polygonalwerk der Stützmauern in der archaischen Periode zeigen, weit und breit vergebens Umschau halten.

Das Bedürfnis nach Sicherung spricht nun aus allem Kunsterzeugnis dieser Zeit, offenbart sich auch im bescheidensten Gegenstand der Kleinkunst. Dem Gleichgewicht des Vasenkörpers und den organischen Zusammenhängen seiner Teile gilt die erste Sorge des Töpfers. Die Stand- und Hebevorrichtungen des Metallgerätes werden vorbildlich auch für die zerbrechliche Tonware, und man liebt es, die Eigentümlichkeiten der Toreutik auf die keramischen Formen zu übertragen: die Lötringe, die Hals und Schulter, Bauch und Fuß des Bronzegefäßes zusammenzuschweißen, die Nietköpfe werden plastisch in Ton nachgemacht, und schon der Metallschimmer der Firnisglasur erinnert an die harte Blechwandung. Vor allem sieht man auf einen festen Stand, der Fuß weitet sich zu umfangreicher Platte oder er ballt sich zu einem wuchtigen Glied von beträchtlicher Masse, welches das Gefäß vor dem Umfallen zu bewahren vermag. Meist sind die Teile scharf voneinander abgesetzt, man duldet keine Verschwommenheit. Ob die Henkel als stämmige Griffe von rundem Querschnitt gestaltet sind, oder breit und dünn in Nachahmung metallener Streifen: die Ansatzstelle wird stets deutlich bezeichnet, bisweilen durch ein gemaltes Stabornament besonders hervorgehoben (Fig. 9). In der älteren Zeit überwiegen die gedrungenen, unteretzten Formen, der Hals und der Schaft sind kurz und dick, die Lippe eine wulstige Rundung, der Gefäßbauch ladet mächtig aus, und die betonten Breitendimensionen geben dem Ganzen leicht ein schwerfälliges, fast plumpe Aussehen. Dafür sitzt aber alles zäh und unverrückbar in den Fugen, und auch das allmähliche Schlankerwerden des Formates schwächt den Eindruck dieser tektonischen Festigkeit nicht ab. Denn schon in der Anlage der Verzierung finden wir die Idee des Aufbaues mit wundervoll schlichter Klarheit ausgedrückt. In einem Strahlenkorb hochgerichteter Zacken sitzt das Gefäßrund, wie die Blume im Kelch. Aus umlaufenden Ringen und Streifen schichtet die Wandung sich auf, und wenn etwa ein Schachbrettmuster zur Verzierung dient, so gemahnt

die laubere Zeichnung an die scharfe Fügung einer Quadermauer. Das Flechtband, das in jüngeren Stilarten durch immer reicher verschlungene Ornamentssysteme ersetzt wird, schnürt den Körper fest zusammen; in anderen Fällen hüllt ihn ein ganzes Netz von schräg gekreuzten Linien oder ein fester Schuppenpanzer ein. Mit großer Kraft wird das Gebilde in deutlich begrenzte Formen gedrängt. Auch der figürliche Bildschmuck muß solcher Absicht dienen; es ist nicht bedeutungslos, daß das Motiv des Reigentanzes, der die Wölbung kreisend umzieht, in allen Gattungen der archaischen Vasenmalerei immer wiederkehrt.

Zur statuarischen Plastik dieser Kunst, zu ihrer Menschendarstellung überhaupt, wird man nur ein richtiges Verhältnis gewinnen, wenn man ihrem energischen Ringen um die innere Festigkeit der Figur die gebührende Beachtung schenkt. Der ältere Archaismus verlangt den sicheren Stand auf voller Sohle und mit straff durchgedrücktem Knie. Der Fuß wird stets als ein Glied von ganz besonderer Wichtigkeit empfunden, und es ist eine naive Lösung, aber ungemein bezeichnend für diesen Deutlichkeitsdrang, wenn bei langgewandeten Gestalten der Saum der Vorderseite beschnitten wird, damit wenigstens die Zehen oder die Spitzen der Schuhe sich dem Beschauer zeigen können. Mit einer fast übertriebenen Schärfe werden, in der plastischen Modellierung wie in den graphischen Künsten, jene Stellen herausgearbeitet, wo sich die Teile ineinanderhaken; Handgelenk und Ellbogen, Kniescheibe und Knöchel erfahren eine äußerst gewissenhafte Wiedergabe. Auch bei sonst geringer Bewegung der Oberfläche muß doch die Struktur des Leibes zum Vorschein kommen, die Linien von Brustkorb und Bauchmuskulatur werden mit scharfer Spitze in den Stein geritzt. Die Malerei beginnt schon früh mit einer ausführlichen Innenzeichnung, und am Ende der Epoche finden wir dann auf rotfigurigen Vasen den Rumpf in einer Weise zergliedert, als sei er aller natürlichen Hüllen beraubt. Im allgemeinen will es die Regel, daß die einzelnen Körperformen klar und ohne Umschweife sich voneinander abheben, genau so wie in der Architektur, in der Gefäßbildnerei. Das Ergebnis ist der Eindruck eines gut verschweißten und gedichteten Gefüges. Schon daß in der Haltung der Ruhe die Hände gern zur Faust geschlossen werden, ist ein Beweis für dies entschiedene Sammeln und Zusammenhalten der dem Leibe innewohnenden Kräfte.

Der Apollontypus, wie man das statuarische Männerbild dieser Kunststufe zu nennen liebt (Fig. 11), ist dem Kanon der Ägypter angeglichen, und doch bezeugen schon die ersten Versuche auf griechischem Boden einen völlig anderen Geist. Neben diesen Figuren wirken die ägyptischen leicht gedunsen, ja schwammig, und eine Fettschicht verdeckt dem Auge das Gestell. Hier dagegen ist alles Sehne, Muskel, Nerv. Die ältesten Exemplare sind noch vierschrötig und sehr allgemein geformt. Die Arme wie mit dem Leib verwachsen, ein



kleiner Durchstich nur scheidet Ellbogen und Hüfte, die Beine bis zum Knie herab geschlossen, die Figur umrissen von wuchtig simplem Kontur, das Ganze eine kompakte Masse. Allmählich lösen die Glieder sich vom Stock, die Arme trennen sich in ihrer ganzen Länge bereits vom Körper, werden gerundet und besser modelliert, die Oberschenkel gehen auseinander. Der Rumpf ist über den Hüften eingezogen und verliert die ursprüngliche Walzenform, wie die Brust ihre brettartige Flachheit, indem sie sich hebt und wölbt. Beim Apoll von Tenea hält sich der kräftige Körper mit einer erstaunlichen Elastizität im Gleichgewicht. Es liegt dies an der zielbewußten Sicherheit, womit hier auf ein Festigen der Erscheinung hingearbeitet wird: keine Form ist betont, die nicht organisch wichtig wäre, und keine organisch wichtige ist übersehen. An lokalen Unterschieden, zum Teil sehr augenfälligen, fehlt es nicht; es gibt ein schlankes Körperideal und daneben ein gedrungenes und schweres: bei den Zwillingsstatuen aus Delphi erreicht die Bildung der Gliedmaßen eine fast unnatürliche Dicke. Gemeinsam aber ist allen Vertretern dieser Denkmälerklasse die unbedingte Klarheit im Aufbau, die nicht auf tiefgründiger anatomischer Kenntnis beruht, sondern auf der Einsicht in die Notwendigkeiten eines natürlichen statischen Verhaltens.

Ein eisernes Geschlecht hat jene «schwankenden Gestalten» der kretisch-mykenischen Kunst mit ihren skelettlosen Leibern, ihren lockeren Gelenken, ihren vagen und fahrigen Bewegungen verdrängt und ersetzt. Man stelle neben den «Trichterträger» aus dem Palast von Knossos, dessen schlauchartig biegsamer Rumpf unter dem Gewicht der schlanken Vase einzuknicken droht, den Kalbträger von der Akropolis. Woher dem Manne die Kraft wohl kommen mag, daß er die Last auf seinen Schultern so stolz und aufrecht trägt? Hier wäre darauf zu achten, wie überall die Massen sich zusammenballen, zäh und klebrig, wie sich das Gewand vom Ellbogen zur Hüfte gleich einer festen Schwimnhaut spannt, wie die Arme so energisch an den Leib sich pressen, daß die Muskeln beinahe platzen. Obwohl der mittlere Teil der Beine weggebrochen ist, empfindet man sehr deutlich das Zwingende im ganzen Bau der Figur, das Gesetzmäßige und die straffe Folgerichtigkeit der Zusammenhänge. Und angesichts solcher Erscheinungen von einer stählernen Stärke begreift man es denn auch, wie diese Kunst überhaupt auf das Wagnis verfallen konnte, den menschlichen Körper als tektonische Stütze zu verwenden, nicht nur im Kunstgewerbe (Spiegelhalter und ähnliches), sondern als Gebäckträger sogar im monumentalen Bau. Die Karyatide ist eine Schöpfung der reifarchaischen Zeit; Beispiele aus dem sechsten Jahrhundert begegnen uns in Delphi an den Eingangsseiten kleiner Schatzhäuser. Es ist das typische Bild der weiblichen Rundfigur in feierlich starrer Haltung, langgewandete und mit hohem zylindrischem Kopfputz, auf welchen der Deckbalken

zu liegen kommt. In Stellung und Gewandung entfernen sich diese Figuren-  
säulen nicht im geringsten von der für Freiskulpturen derselben Stilstufe all-  
gemeingültigen Norm. Das Standbild des Menschen erscheint hier so tief  
innerlich gefestigt, daß es selbst diese ungeheure Belastungsprobe mit einer  
selbstverständlichen Sicherheit besteht.

Hartnäckig und unerbittlich hat die archaische Plastik bis ans Ende fest-  
gehalten an ihrem Gesetz der Frontalität. Es darf nicht geschehen, daß  
die Körperachse auch nur unmerklich sich zur Seite krümmt, ebenso ist eine  
Drehung in den Hüften ausgeschlossen, selbst das bescheidenste Wenden des  
Kopfes oder ein Neigen in schräger Richtung wird nicht erlaubt. Immer  
stellt sich die Figur mit ihrer vollen Frontbreite zur Schau, der Kopf sitzt  
auf lotrecht gesteiiftem Hals, und der Blick geht unbeirrt geradeaus — auch  
die Augen dürfen niemals seitwärts schweifen. Der Begriff der Fron-  
talität ist nicht gleichbedeutend mit Symmetrie im Sinne einer völligen  
Entsprechung der beiden Bildhälften, denn die Bewegungen der Gliedmaßen  
sind an keine Vorchrift gebunden und diejenigen der Arme können unter  
sich ganz verschieden sein. Nur darf durch die körperliche Funktion die  
Ruhe des Stammes selbst in keiner Weise erschüttert werden, und dieser  
Regel sind alle Typen des aufrechten Stehens wie des Sitzens oder Kniens  
ausnahmslos unterworfen (Fig. 11, 13). Man darf das Frontalitätsgesetz  
der ägyptischen und der archaisch-griechischen Skulptur nicht ohne weiteres in  
Verbindung bringen mit der leblosen Starrheit der primitivsten Kunststufen,  
und die berühmte Definition, welche Julius Lange in seinem Buche «Die  
Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst» (Übersetzung  
aus dem Dänischen 1899) gegeben hat, scheint uns daher nicht unbedenklich.  
Jener Befangenheit der ersten plastischen Versuche hat sich bereits die alt-  
kretische Kunst entwunden, indem sie ihren Figürchen bisweilen den Kopf  
vorbeugt oder zur Seite dreht; mit Recht schließt man aus solchen Zügen auf  
das Erwachen eines entschiedenen Freiheitsdranges, aber irrig ist es, darin  
den Beweis für eine besonders hohe und Späteres überragende Stellung  
dieser Kunst zu sehen. Nicht aus Unvermögen irgend welcher Art, son-  
dern aus Überlegung und aus freiem Willen verzichtet die archaische Plastik,  
noch zur Zeit ihrer höchsten Vollendung und im Vollbesitz bildnerischen  
Könnens, auf alle Vorzüge und Reize frei bewegter Haltung und legt ihren  
Geschöpfen die Fessel dieser beklemmenden Regelmäßigkeit an. Ja noch  
über die Grenze der Periode hinaus erweist sich die Macht der Frontalität  
als wirksam: die phidiasische Athena Parthenos und andere Kultstatuen der  
klassischen Kunst sind dem Ideal der gemessenen Feierlichkeit anhänglich ge-  
blieben, die — sonst auf der ganzen Linie überwunden — im gottesdienst-  
lichen Milieu noch immer als das gegebene Sinnbild des Majestätischen und  
Hehren empfunden wird. Allein vor dem Anbruch der neuen Zeit ist diese

streng verflammelte Haltung überhaupt die einzig mögliche Form, in welcher der Mensch sich zur bildlichen Wiedergabe stellt.

Daß ein Nichtkönnen keineswegs die Schuld an solcher Gebundenheit trägt, zeigen die gleichzeitigen rundplastischen Bilder von Tieren in ganz momentaner, der Wirklichkeit nahekommender Bewegung. Die Frontalität gilt nur für den Menschen und hat ihren tieferen ethischen Grund: sie ist der sichtbare Ausdruck wohldisziplinierten und zugleich stolzen Benehmens, für das es keine glücklichere Bezeichnung als die der «Haltung» geben dürfte. Der ausgesprochen männliche Zug, welcher der älteren archaischen Periode das besondere Gepräge gibt, hat in diesem Bilde der erzwungenen Ruhe und Selbstbeherrschung die würdige Form sich geschaffen. Wenn nun auch die Profilfiguren der Flächenkunst die gleiche steifnackige Härte bewahren, so müßte schon diese Beobachtung warnen vor dem Versuch, die Ruhe des Verzaubertseins aus technischen Unzulänglichkeiten erklären zu wollen. Und daß der hochgewachsenen Kriegergestalt der Aristionstele gar nichts anderes übrigbleibt, als zwischen den lotrechten Randleisten des überschlanken Pfeilers mit soldatistischer Strammheit sich zu strecken, liegt freilich an der Enge des Bildformates: aber gerade daß man dem geläufigsten Grabmaltyp solche Proportionen verleiht, ist bezeichnend für den allgemeinen Hang zu knapper und gedrängter Art. Die nackten Jünglinge auf Vasen des Timagoras oder Exekias halten sich nicht anders, obwohl kein Raumzwang sie dazu genötigt hat.

Was bei der nackten Figur durch gewissenhafte Betonung des Körperbaues und sorgfältig hergestelltes Gleichgewicht erstrebt wird, soll der Gewandstatue überdies eine denkbar feste Umhüllung geben. Die ältesten Stücke sind in ein enges Futeral von kasten- oder röhrenförmiger Gestalt gesteckt, das den Leib vom Hals bis zu den Füßen einschließt. Der Gürtel um die Hüften bedeutet die einzige plastische Gliederung der Masse, er ist aus starkem Stoff gedacht und oft außerordentlich breit, so daß er dem Rumpf Halt zu geben vermag wie ein Korsett. Auch in der älteren Malerei decken sackähnliche Kleiderklumpen den ganzen Körper zu. Noch ist jede Spur von Falten unterdrückt, dafür wird die Gewandfläche reich mit farbiger Musterung durchspinnen. Später werden die Schmuckmotive in bestimmte Bahnen geleitet, die Farbe sammelt sich an Säumen und Rändern zu breiten Rahmenleisten an und schafft so der Hülle einen klaren und wirkungsvollen Abschluß. Vor allem kommt dem überaus statulichen senkrechten Mittelfreife des Chitons eine mehr als nur ornamentale Rolle zu, denn er überträgt gleichsam die Achse der auch unter dem Gewand noch streng frontal empfundenen Figur sichtbar auf die Oberfläche. Überall gehorcht der Zug der gliedernden Linien der tektonischen Idee, und wenn nun langsam auch die Fältelung des Stoffes sich einstellt, so müssen für sie dieselben Gesetze gelten. Zahllose

scharfe Furchen sind in das Hemd der von Cheramyas geweihten Frauenstatue (aus Samos, im Louvre) in ununterbrochen parallelen Strängen eingeknüpft: senkrechte Fasern, welche die Figur der Länge nach durchwachsen, daß sie sich straffhalten und sich recken muß. Man spürt den Willen des Künstlers, das Körpergerüst zur Geltung zu bringen um jeden Preis, auch wenn es selber noch so völlig eingekapfelt und dem Auge entzogen bleibt, wie bei diesen säulenartig geschlossenen Rundbildern.

Immer zeigt das Gewand die Neigung, sich dicht an den Leib heranzudrängen, bei Sitzbildern des älteren Typus, wie den miletischen Brandidenstatuen, erscheint er geradezu eingewickelt in seine Tücher, aber auch viel jüngere Beispiele noch verraten im spiraligen Faltenzug des Chitons die gleiche Tendenz. Besteht die Bekleidung aus mehreren Stofflagen, so müssen die einzelnen Schichten gleich Zwiebelblättern übereinanderkleben, so daß nirgends ein lockerer Zwischenraum sich zu bilden vermag. Freihängende Mantelzipfel entfernen sich nur zögernd vom Grundstock der Figur und werden bei stürmischer Bewegung gern um die ausgreifenden Glieder geschlungen. Selbst die Kunst des ausgehenden Archaismus, wie sie uns die Göttin der Berliner Museen (Fig. 12, 13) vertritt, ist in diesem Punkte noch so ängstlich und heikel, daß die losen Enden des Umhanges sich an die Nebenseiten des Thrones schmiegen, als seien sie angefeuchtet und haften an seinen Flächen und Kanten fest; auf diese Weise wird schon äußerlich die Verbindung der Figur mit dem Sitz noch besonders betont. Aus der Absicht, die Bildmasse möglichst geschlossen zu bewahren, erklärt sich die Abplattung aller Körperlichen, das sonderbar Gepreßte jeder umgebogenen Gewandpartie. Wohl führt die Entwicklung in gerader Linie zu einer immer kräftigeren Durchbildung des Körpers unter der deckenden Hülle, aber sie vollzieht sich auf Kosten der Stofflichkeit des Gewandes, das von seiner plastischen Unterlage gleichsam aufgefressen wird. Oft spannt sich das Tuch nur noch als dünne, fast substanzlose Haut über die schwellenden Formen, und gegen Ende des Archaismus mehren sich die Fälle, wo das Vorhandensein einer Bekleidung an manchen Stellen überhaupt nur aus der schmückenden Farbe erschlossen werden kann. Der Leib steht da wie nackt. Ein einigermaßen glaubhaft wirkendes Verhältnis zwischen Körper und Gewand wird nur selten und erst spät erreicht. Das Problem gehört zu den schwierigsten der bildenden Kunst, und man darf darauf hinweisen, daß auch die archaische Architektur gegen Ende erst, im sechsten Jahrhundert, dazu gelangt ist, Cella und Säulenumgang des Tempels zu organischer Einheit zusammenzufügen. Zunächst liegen die Teile lange Zeit nur äußerlich verbunden ineinander. Langsam und mühsam bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß ohne gesetzmäßige Entsprechungen und Beziehungen aller Elemente ein wirklich überzeugendes Gesamtbild nicht zu schaffen sei.

## 2. Verdeutlichung und Klärung.

Es gibt einen Grad von Gewissenhaftigkeit in der bildlichen Wiedergabe der Erscheinungswelt, der vom jeweiligen Stande des Könnens und der künstlerischen Ausdrucksmittel unabhängig ist und selbst bei gesteigertem Raffinement der technischen Ausführung nicht mehr überboten werden kann. Den Ehrgeiz, das Bild bis in den letzten Winkel zu klären, in all seinen Einzelheiten ganz deutlich zu machen, hat die archaische Kunst während ihrer ganzen Dauer sich bewahrt. Es wechseln die Objekte, die Schulung von Auge und Hand macht im Verlauf dieses halben Jahrtausends Fortschritte von so großer Tragweite, wie in keiner anderen Periode, aber der Drang nach Deutlichkeit bleibt sich zu allen Zeiten gleich. Die nüchtern sachliche Art, mit welcher der geometrische Stil dem Gegenständlichen zu Leibe geht, ist bezeichnend auch für die folgenden Stufen der Entwicklung. Wie wir dort (vgl. Fig. 10) das Geflecht eines Wagenkorbes oder einer Matratze, Franzen und Muster eines Bahrtuches, die Teile eines Schiffskörpers gezeichnet sehen: so bis ins Kleinste genau und peinlich treu will noch der gereifte Archaismus die Dinge wiedergegeben haben. Niemals bleibt der Stift auf halbem Wege stehen, und wenn das Gefüge einer Mauer oder eines Altars in den Gesichtskreis rückt, das Takelwerk eines Seglers, das Zaumzeug eines Reittiers oder die Schirring eines Gelpannes, so kann man sicher sein, daß keine noch so unscheinbare Einzelheit unberücksichtigt bleibt. Immer wird ganze Arbeit getan. Mit welcher Aufmerksamkeit sammelt der Künstler die zahllosen Schuppen einer Schlangenhaut, den feinsten Flaum des Gefieders selbst in den denkbar engen Rahmen einer Miniatur, wieviel an scharfer Beobachtung wird aufgeboten, um den Launen überreichen Haares bis in die wirrsten Knäuel zu folgen! Das Ornament von Möbeln und Gewandstücken fesselt das Interesse von Anfang bis zu Ende und stets im gleichen Grade. Den technischen Angelegenheiten wird eine ganz besondere Beachtung geschenkt: der Konstruktion einer Waffe, der Anordnung des Gewandes, hier fehlt dann kein Nietkopf und keine Spange. In übertriebener Größe und aufdringlich genau werden selbst vom Vasenmaler Stecknadeln und Fibeln wiedergegeben — nur um den Betrachter zu überzeugen, daß auch alles mit rechten Dingen zugeht.

Man kommt leicht in Versuchung, angesichts dieser strengen Sachlichkeit von einer Kunst des «Realismus» zu sprechen. Indessen, mit diesem Ausdruck werden gewöhnlich Begriffe verbunden, die gerade auf die archaische Art der Stilisierung keine Anwendung finden dürfen. Von jener bedingungslosen Treue gegenüber der Natur, die alle ihre Zufälligkeiten mit in Kauf nimmt und den gesamten Inhalt des Sichtbaren in das Abbild aufzufangen sich bemüht, von sklavischer Abhängigkeit will diese Kunst nichts wissen.

Ihren Deutlichkeitstrieb darf man mit dem Streben nach Vollständigkeit nicht verwechseln, denn tatsächlich handelt es sich hier immer nur um eine bewußte Auswahl von Dingen, die der Künstler für seine besonderen Zwecke braucht, und in seinem Verhältnis zur Fülle des Wirklichen wahrt er sich vollste Freiheit. Was ihm nicht frommt, wird kurzweg übersehen. Schon daß jede Andeutung des Raumes fehlt, und daß die Lokalbezeichnungen immer auf das Allernotwendigste sich beschränken, zeugt von einer gelassenen Gleichgültigkeit gegenüber dem Vorbild. Nicht alles, was die Welt an Mannigfaltigkeit und Überfluß birgt, verdient eine Stelle im Bilde, und man kann diesen Verzicht auf einen Wettstreit mit dem Reichtum der Natur nicht aus der naiven Unzulänglichkeit des Anfängers erklären.

Nichts ist so bezeichnend für das bewußte Weglassen und Vereinfachen zugunsten einer erhöhten Bildwirkung als die gewaltige Rolle, welche in der gesamten älteren griechischen Kunst die Nacktheit zu spielen berufen war. Die Figuren der geometrischen Vasenmalerei und Kleinplastik sind zum guten Teil ganz unbekleidet (Fig. 10), oder das tatsächliche Vorhandensein eines Anzuges wird nur durch den Gürtel angedeutet. Die völlige Entblößung des Körpers entspricht natürlich den Sitten und Lebensgewohnheiten dieser Zeit ebenfowenig, als es bei den nackten Menschenbildern der nordischen Bronzezeit der Fall ist. In Wirklichkeit sah man den hüllenlosen Leib verhältnismäßig selten, und es geht somit nicht an, in der durchgängigen Anwendung des Nackten ein Zeugnis für primitive Zustände, für die Einfachheit der Kultur erblicken zu wollen. Eine rituelle Nacktheit im Totenkult läßt sich nicht mit Bestimmtheit erweisen, übrigens würde eine solche Erklärung dem allgemeinen Walten des Gesetzes in keiner Weise gerecht. Es kommen hier auch nicht etwa ästhetische Motive in Betracht, und man wird überhaupt gut tun, den Zeitpunkt, wo die Freude an der Schönheit des unverhüllten Leibes sich zu regen beginnt, nicht schon in der Frühperiode der Entwicklung zu suchen. Die Gründe für die Nacktheit sind zunächst von viel derberer und rein sachlicher Art: der Deutlichkeit zuliebe läßt der Künstler die Kleidung weg, das Gewand verdeckt den Bau des Körpers und seine Gliederung, und gerade auf die Verständlichkeit der Erscheinung kommt es dieser Kunst vor allen Dingen an. Mit Bewußtsein wird hier von einer Nachahmung des wirklichen Zustandes abgesehen; es ist etwas Abstraktes in diesem bildnerischen Schaffen, welches einer scharfumrissenen und eindrucklichen Bildvorstellung die gemeine Wahrheit opfert. Auch die oft übertriebene Betonung der Geschlechtsmerkmale hat ihre Ursache in dem peinlichen Pflichtgefühl des Künstlers, das ihm eine klare Darlegung des Tatbestandes befiehlt. Noch der jüngere Archaismus unterstreicht die physische Verschiedenheit der Geschlechter in einer Weise, die keinen Wert auf Übereinstimmung mit dem Leben legt, indem er in Malerei und bemalter Plastik die Haut der Männer tiefdunkel

färbt, im Gegensatz dazu diejenige der Frauen schimmernd weiß. In der Vasenmalerei kommt dann noch die ganz konventionelle Unterscheidung in der Wiedergabe des männlichen und des weiblichen Auges hinzu: Gegensätze, die in der Natur nicht vorhanden und zum Zweck einer möglichst einfachen und unmißverständlichen Charakterisierung frei erfunden sind. Mit feineren Wesenszügen quält sich die Beobachtung nicht ab, und auch die Schilderung der verschiedenen Altersstufen läßt es bei wenigen besonders augenfälligen Eigentümlichkeiten bewenden.

Während somit in der Darstellung des Menschen das Bestreben, der Vielfältigkeit des Wirklichen auszuweichen, zu einer Unterdrückung und Ausschaltung von allerlei äußerem Beiwerk geführt hat, so daß das Bild ärmer und einfacher ausieht als der oft verwirrende Anblick der Natur, wird andererseits aus dem gleichen Drang nach Deutlichkeit manches hinzugefügt, was den Augen des Beschauers entzogen sein mußte. Der geometrische Stil bekundet eine herrische Gleichgültigkeit gegen die Gesetze des optisch Möglichen. Das geht so weit, daß nicht selten eine Art von Röntgenverfahren angewandt wird, um Figuren und Dinge, die hinter einer festen Wand oder unter einer Decke verborgen sind, dem Künstler aber für das Verständnis des Ganzen wesentlich erscheinen, sichtbar zu machen: es wird einfach in die sie verhüllende Fläche ein Loch geschnitten, in dessen Rahmen nun ihr Umriss aufzutauchen hat. So wird die Bemannung im Innern eines Schiffes gezeigt, oder der aufgebahrte Tote unter dem Leichentuch. Es handelt sich hier um eine bewußte naturwidrige Form der Mitteilung, welcher die Verständlichkeit wichtiger ist als eine überzeugende Wiedergabe des sinnlichen Eindruckes. Nicht auf ein Abzeichnen der Natur legt es diese Kunst an, sondern auf eine säuberliche Aufzählung alles dessen, was dem Beschauer zu wissen not tut. So ist jenes kühn ergänzende Zeichensystem entstanden, welches die verschiedenen Teilansichten eines Gegenstandes zu einem einheitlichen Bilde sammelt. In der Darstellung eines Wagens z. B. erscheinen Boden und Deichsel von oben gesehen, die Räder von der Seite, und das ganze Gerüst wird soweit zerlegt, daß sich die Dinge nirgends überschneiden (Fig. 10). Die Leichen erblickt man über dem Bett oder der Wahlstatt, gleichsam freischwebend, in einer unnatürlich verrenkten Lage, indem bei scharfer Profilfstellung von Kopf und Gliedern der Rumpf ganz nach vorn gerichtet ist. Ohne jede Rücksicht auf den organischen Zusammenhang werden die Teile aneinandergefügt: jedes einzelne Stück in derjenigen Ansicht, welche das Objekt am besten kenntlich sein läßt; meistens wird daher die Hauptfläche eines Körpers in der Bildebene ausgebreitet, das heißt diejenige seiner größten Ausdehnung. Das Problem besteht für den Künstler nicht darin, einen Ausschnitt aus der Natur, von einem bestimmten Punkte aus betrachtet, im Bilde festzuhalten, sein ganzes Interesse

richtet sich auf eine sachliche und möglichst erschöpfende Beschreibung des Dinges an sich, so wie es in seiner Vorstellung lebendig ist. Das auf Erinnerung beruhende Wissen, nicht die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung führt dem Zeichner die Hand. Mit einem hartnäckigen Eigensinn, der um den optischen Gesamteindruck sich in keiner Weise kümmert, wird über- und nebeneinander gestaffelt, was das verstandesmäßige Erfassen des zu schildernden Vorganges irgendwie erleichtern kann. Die lauten Widersprüche, die sich aus dieser Technik ergeben, werden im Verlauf der Entwicklung wohl gemildert und allmählich ausgemerzt, aber noch in Flächenkompositionen der reifarchaischen Kunst sind die Bretterpfosten eines Thrones aus dem Profil in volle Vorderansicht gedreht (Fig. 24), weil man den charakteristischen Kontur und den reichen Schmuck der Schaufseite sich nicht entgehen lassen will. Einem von vorn gezeichneten Kopf wird der geschweifte Helmbusch, der eigentlich zum dünnen Streifen verkümmern müßte, quer aufgesetzt. Und auf der korinthischen Vase mit des Amphiaraios Auszug drehen die Gebäude, zwischen denen die Szene eingespannt erscheint, dem Beschauer ihre schmucke Fassade entgegen.

Bei einem so ganz auf das Gegenständliche und Stoffliche gerichteten Interesse ist es nicht verwunderlich, daß diese Kunst sich nun auch der schriftlichen Erläuterung des Dargestellten im allerweitesten Umfange zu bedienen beginnt. Die Sitte der Beischriften hat sich in einzelnen Kunstzweigen das ganze Altertum hindurch erhalten, in der archaischen Periode aber ist sie allgemein, und ihre Bedeutung von ungeheurem Gewicht. Daß auch die große Malerei dieser Zeit, von deren Werken uns nichts erhalten blieb, des erklärenden Wortes nicht entraten mochte, müßte man von vornherein annehmen, auch wäre es uns von Plinius nicht ausdrücklich bezeugt. Die gute sachliche Beschreibung der Kypseloslade, die Pausanias in seiner Periegeſe niedergelegt hat, war nur auf Grund einer sehr ausführlichen Legende der langen Friesstreifen möglich. In den Erzeugnissen der archaischen Vasenmalerei aber stehen uns heute noch unzählige Proben dieses eigenartigen Verfahrens vor Augen, welches das gesamte Inventar des Bildes mit aufgemalten oder eingeritzten Etiketten verieht (vgl. Fig. 22, 23, 26). Das vielbewunderte Meisterstück von Klitias und Ergotimos ist mit Beischriften — an die hundertfünfzehn Namen — geradezu überladen. Die Schriftzeichen haben immer auch ihre ornamentale Aufgabe, dienen zur Füllung und Belebung des Raumes, allein das Aufkommen des Brauches überhaupt ist nur aus dem Bedürfnis nach einer möglichst eindeutigen Klärlegung des Inhaltes zu verstehen. Bei mythologischen Szenen (und die stehen im Typenschatz des Archaismus durchaus in vorderster Linie) war auch dieses Hilfsmittel schlechterdings nicht zu entbehren, da der streng schematische Charakter der Bildform die inschriftliche Ergänzung in der Regel gebieterisch



verlangte. Aber in jenen Zeiten einer auf die Spitze getriebenen Gewissenhaftigkeit erstreckt sich der Kommentar nicht bloß auf die Personen der dargestellten Handlung, sondern auch auf den geringfügigsten Gegenstand. Auf der Françoisvalle dürfen selbst Dinge wie eine Sitzbank oder ein Altar, Brunnen und Wasserkrug nicht unbezeichnet bleiben. An Beispielen einer ähnlichen Gewissenhaftigkeit auf anderen Gefäßen fehlt es nicht. Bisweilen finden wir auch die gesprochenen Worte den Figuren beige geschrieben, wie auf mittelalterlichen Malereien mit ihren Spruchbändern; einmal ist ein ganzes Wechselgespräch getreulich protokolliert. Mit einer quälerischen Sorgfalt durchstößt der Verstand das ganze Bild. Jede Bewegung ist deutlich und von einer eindringlichen Kraft, jede Geste spricht, und immer wickelt sich der Vorgang pedantisch umständlich ab bis in die letzten Folgerungen des Geschehens. Und wenn die Erzählung, was oft genug der Fall ist, bei einem krassen Wunder anlangt, so nimmt der Künstler seinen ganzen Scharfsinn zusammen, und es wird einem sehr nüchtern vorgerechnet, daß es gerade so sein muß und nicht anders.

Mit dieser bedächtigen Überlegung im Ausbreiten des Stoffes, die nicht die leiseste Unklarheit duldet, geht Hand in Hand ein äußerst empfindliches Reinlichkeitsgefühl in formaler Hinsicht. Der Hergang des künstlerischen Gestaltens ist von einer Korrektheit, die oft ans Ängstliche streift. Der Künstler legt sein Werk nicht aus den Händen, bevor nicht jede Falte glattgestrichen und das ganze Bildfeld tadellos gefäulert, ausgekehrt und aufgeräumt erscheint. Es ist diesen Menschen nur wohl im Anblick von unbedingt geordneten Verhältnissen. Alle Lücken und blöden Stellen, wie sie bei unbedenklich frischer Arbeit immer sich ergeben, werden ausgebessert und verstopft, zunächst mit abstrakten Streumustern aller Art, später durch ein äußerst geschicktes und sorgfältiges Zurechtrücken des Figürlichen; den «horror vacui» hat der Archaismus bis zuletzt nicht überwunden, mit Argusaugen wird darüber gewacht, daß jedes Ding an seiner richtigen Stelle sitzt. Auf dem Wege dieses scharfen Gliederns und Ausmessens ergeben sich nun aber auch Bilder von monumentaler Geschlossenheit. Das Musterbeispiel einer fein ausgeklügelten Komposition ist die selinuntische Metope, welche das Kerkopenabenteuer des Herakles schildert (Fig. 14): er hat die bösen Kobolde, die ihn im Schlaf belästigt, eingefangen und trägt sie rüstigen Schrittes davon, an einer Stange aufgeknüpft, wie der Jäger die Hasen. Eine ergötzliche Geschichte, und sehr lustig wird sie erzählt. Jedoch mindestens ebenso stark wie der humoristische Inhalt fesselt den Beschauer die fabelhafte Beherrschung der Form. Das lange Haar der Kerkopen baumelt wie schwere Trauben links und rechts herab, ganz symmetrisch; die Perlen der Locken sind genau abgezählt, und auf jeder Seite sind es gleich viele. Die beiden Körper halten sich das Gleichgewicht, und fast geometrisch ist die

Zerteilung des Raumes: die Betonung der Mitte, das gleichschenklige Dreieck zwischen den Beinen des Herakles, die rechtwinkligen Haken der Kerkopenbeine. Und all das kommt nicht von selber, sondern dieser bedingungslosen Entsprechung aller Teile liegt eine bis ins einzelste straff durchgeführte Rechnung zugrunde, und ohne solche wäre es auch schlechterdings unmöglich gewesen, den knappen Rahmen mit so sicherem Takt mit bewegten Figuren zu füllen.

Zirkel und Elle sind drum dem archaischen Künstler das unentbehrliche Handwerksgerät; nur im Besitz dieser Dinge fühlt er sich seiner Aufgabe gewachsen. Das konstruktive Verfahren ist auch unterschiedslos daselbe, mag es nun Anlagen größten Umfanges gelten oder zierlichster Kleinarbeit. Mit der nämlichen mathematischen Genauigkeit, welche bei der Herstellung eines Tempelgrundrisses beachtet wird, geht man zu Werke, wenn die Kannelierung des Säulenschaftes darankommt, die Einteilung eines Triglyphenblocks. Dabei ist man von vornherein an feste Zahlenwerte gebunden, jede Willkür erscheint ausgeschaltet. In der Plastik spielt die bestimmte Maßeinheit, welche der Regelung der Körperverhältnisse zugrunde gelegt wird, dieselbe Rolle. Gewiß steht der Archaismus mit dieser Art strengster Proportionierung nicht allein. Aber wenn man zu anderen Zeiten die Hilfslinien des Entwurfs während der Ausführung selbst gefilicentlich zu tilgen suchte, um dem Beschauer den Einblick in den mühsamen Gang rein verstandesmäßiger Vorbereitungen zu wehren, so werden hier mit Absicht die Furchen besonders tief gegraben. Das Auge soll sich überzeugen lassen von der unbedingten Richtigkeit und Genauigkeit in der Zusammensetzung des Ganzen. Der Künstler liebt es, wenn man ihm scharf auf die Finger sieht, und seine Füllornamente ordnet er gerne so, daß sie zu rechnerischen Stichproben dienen können. Bei den jetzt so beliebten heraldischen Gruppen, wo die Bildhälften im Wappendema einander entsprechen müssen, deckt sich auch das feinste Ziergeranke Strich für Strich. Und ebenso bei der rhythmischen Reihengliederung, wo die Elemente in schablonenhafter Gleichheit wiederkehren, als glitten einem die Kugeln eines Rosenkranzes durch die Finger.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die peinliche und nüchterne Sauberkeit im Aufbau des Bildes den Charakter der Darstellung selbst beeinflussen und bestimmen sollte. In der Tat, der Inhalt mag noch so temperamentvoll brodeln, nirgends steigt er über den Rand. Da gibt es weinfrohe Zecher zu sehen in ausgelassenem Tanz, oder Meermädchen, die voll Entsetzen fliehen (Fries von Allos): das ewige Gleichmaß ihrer Bewegungen, der pedantische Taktschritt geben dem Aufzug etwas Abgezirkeltes und Beherrschtes, und dieser Eindruck steigert sich im Quadrat der wachsenden Anzahl. Das schwarzfigurige Innenbild einer spartanischen Schale (Mus. Berlin)

enthält offenbar einen Auschnitt aus einer längeren Streifenkomposition: aus der Schlacht heimkehrende Krieger, die ihre toten Kameraden auf den Schultern tragen; die mehrmalige Wiederholung des Motives ist von einer wuchtigen Großartigkeit, mit Recht hat man sich an die Trauermärche eines Kallinos oder Tyrtaios erinnert gefühlt (Bulchor). Leicht kommt es dann auch zu seltsamen Widersprüchen zwischen dem Vorwurf und seiner formalen Fassung. Es wirkt unendlich belustigend, wie die Entführung der Rinderherde durch die Dioskuren und Genossen auf einer der delphischen Metopen geschildert wird. Wie bedächtig und gemessen die Biedermänner hintereinander marschieren! Und auch die Tiere müssen genau ausgerichtet gehn, in tadelloser Ordnung — niemals sonst hat die Welt einen so artigen Diebstahl erlebt!

## II. Beschränktheiten und Beschränkung.

Es müßte eine lockende und lohnende Aufgabe sein, die Stilprobleme des Archaismus einmal in streng systematischer Weise einer eingehenden Prüfung zu unterziehen: weil die Handhaben für eine begriffliche Analyse der charakteristischen Darstellungsformen und -möglichkeiten hier besonders gut faßbar sind und zu einer theoretischen Erörterung der entscheidenden Fragen geradezu drängen. Der Betrachter sieht sich, wohin er auch seine Blicke richten mag, überall typischen Prägungen gegenüber, die als Ausdruck einer ehernen Gesetzmäßigkeit erscheinen; und je tiefer man in das Verständnis der Sache einzudringen sucht, um so klarer wird man auch erkennen, daß es verhältnismäßig wenige, scharf abgegrenzte Begriffe sind, denen die Fülle der Beobachtungen sich einzuordnen hat. Es fehlt auch keineswegs an Versuchen zu einer methodischen Gliederung und Gruppierung des Stoffs, wenigstens für einzelne Gebiete des gesamten Kunstschaffens, und man wird diesen Arbeiten (besonders von Julius Lange und Emanuel Löwy) das Zeugnis ausstellen müssen, daß sie nicht bloß über die Oberfläche streichen, sondern der Sache auf den Grund gegangen sind. Es ist eine Forderung der Zeit, daß diese Dinge entsprechend ihrer grundsätzlichen Wichtigkeit behandelt werden; mit dem landläufigen und bequemen Hinweis auf die technische Bedingtheit und befangene Haltung eines noch unentwickelten Könnens darf man dem heutigen Publikum nicht mehr kommen.

Was wäre auch groß gewonnen mit der Feststellung, daß die Handwerksgewohnheiten der Webekunst die Ausbildung jenes Wappenschemas, wo die Elemente im Gegenfinn sich wiederholen, angeregt oder erleichtert und gefördert haben dürften? Die Allgewalt der Symmetrie, die während der archaischen Periode immer mehr erstarkt, um schließlich in den Äginetengiebeln

wahre Wunder der formalen Disziplin zu vollbringen, beruht auf Grundfesten ganz anderer Art. Zugegeben, daß die Natur des Materials, der Zwang des technischen Verfahrens, der Eigeninn des Werkzeugs bei der Entstehung gewisser Kunstformen bestimmend mitgewirkt haben; der weitere Gang der Entwicklung ist vom Einfluß dieser Faktoren unabhängig und wird allein vom Willen der schöpferisch gestaltenden Idee bestimmt. Gewiß kann das häufige Auftreten der mechanischen Vervielfältigung (mit Hilfe des Stempels) in Toreutik und Töpferindustrie dem Auge mit ein Wegweiser zu den Schönheiten der regelmäßigen Reihung überhaupt gewesen sein; doch wird es niemandem einfallen, die Freude an Gleichklang und Rhythmus, welche die ganze ältere Kunst so machtvoll durchströmt, aus dieser einen dürftigen Quelle ableiten zu wollen. Und mögen auch, zur Zeit der ersten tastenden Versuche, der spröde Stoff und die noch ungelenke Hand die Schuld an jener starren Geschlossenheit rundplastischer Bildwerke tragen, so bleibt ja doch die Erscheinung steif und unfrei noch im Endstadium des Archaismus, und da gilt es nun für das Gezwungene und Beherrschte der statuarischen Lösungen eine Erklärung zu finden, welche die Phantasie und das gesamte Vorstellungsleben der Stilstufe in Rechnung zieht. Das Können als solches kommt hier nicht in Frage. Jede Kunst verfügt über das Werkzeug, das sie für ihre Zwecke braucht, und über denjenigen Grad technischer Sicherheit, den die Verwirklichung ihres Wollens fordert.

### 1. Einseitigkeit.

Die einschneidendste Beschränkung vielleicht, welche die archaische Kunst sich auferlegt hat, die folgenschwerste, ist jene Bedingtheit aller Körperwiedergabe: das Verharren in der Fläche. Die dritte Dimension liegt außerhalb des Bereichs der Darstellung; jedenfalls ist es Tatsache, daß sich die gesamte Gestaltung des Sichtbaren in flächigen Bildern erschöpft. Zeichnung und Malerei gehen geflüssentlich jeder Tiefe aus dem Wege; nichts darf in die Ferne sich verlieren. Das Auge ist nahsichtig und will nichts wissen von einer perspektivischen Verkürzung und Verkleinerung der Formen. Stets gibt man die Objekte so wieder, wie man sie aus unmittelbarer Nähe vor sich sieht; man tut das hartnäckig und gegen sein besseres Wissen, daß die wachsende Entfernung die Dinge zusammenschrumpfen läßt. Wenn die archaische Kunst diese Binsenwahrheit unterdrückt, so geschieht es nicht aus Unkenntnis oder Unfähigkeit, sondern weil sie weiß, das sind optische Täuschungen; und die Kunst lehnt es ab, sich durchs Auge täuschen zu lassen. Was uns fehlerhaft oder primitiv erscheint, ist im Sinne dieser Kunst ein Vorzug: die Befreiung von der Illusion, welche uns die Ferne vorspiegelt in unwirklich kleinen Verhältnissen und verschwommenem Umriß. Der Ruf der Schildwache «Näher

heran zum Erkennen!» ist die Lofung dieser archaischen Kunst. Sie duldet nichts Unscharfes, es muß alles in greifbaren und klaren Formen vor ihr stehen. Der Betrachter zwingt die Objekte zu sich heran. Bei Bildern mit einem größeren figürlichen Reichtum entsteht dann ein eigentliches Gedränge nach vorn, alles will an die Oberfläche. So verzichtet auch die Malerei auf jeden Wettstreit mit der Wirklichkeit, denkt nicht daran, mit der Farbe zu modellieren, schattiert und lichtet die Farben nicht. Und doch machen schon die ersten Proben von Malerei, die wir kennen, die Tierbilder der paläolithischen Höhlenkunst, vereinzelt Gebrauch von der Erkenntnis, daß sich die Färbung verändert mit der Rundung der Form. Diese griechische Malerei dagegen kennt keine Halbtöne und keine Schatten, sie gibt die Lokalfarben stets rein und unverändert; aus dem gleichen Grunde, welcher den Verzicht auf jede Linearperspektive bedingt, der Klarheit zuliebe. Licht und Schatten machen die Dinge unscharf, nehmen den Rändern die Kraft. Deshalb hält man während der ganzen archaischen Periode an der unbedingten Flächigkeit des Farbenbildes mit so starrer Strenge fest.

Die Projektion in die eine Bildebene vollzieht sich nun häufig genug unter erschwerenden Umständen, und auf Kosten der Natürlichkeit. Der peinliche Bedacht auf schlichte Klarheit der Einzelformen läßt eine ganz konventionelle Art der Darstellung heranreifen: man will jedes Glied in möglichstster Vollständigkeit und Breitenausdehnung und in eindeutig sprechenden Umrissen vor sich sehen und zwingt die Figuren zu Stellungen, welche der unbefangene Blick als fehlerhaft, unmöglich und unecht empfindet; so als ständen die Teile nicht in organischem Zusammenhang und unter dem Machtwillen einer einheitlichen Funktion. Die Bewegungen entsprechen nicht der Mechanik der Wirklichkeit; jede Drehung vollzieht sich mit einem jähen Ruck und reißt die Gestalt nach verschiedenen Richtungen auseinander. Es gibt da Bilder von Läufern und Tänzern in so gewalttätiger Verdrehung, wie im Krampf sich krümmend, daß oft schon die Erklärung des Tatsächlichen auf Schwierigkeiten stößt; als Beispiel nennen wir das vielbesprochene und immer noch räthelhafte Grabrelief eines «Kriegsboten» im Athener Nationalmuseum. Der Künstler legt besonderen Wert auf eine Sammlung aller wesentlichen Züge der Erscheinung. So führt hier gerade das Bestreben, in allen Einzelheiten ganz deutlich zu sein, zur Trübung der Bildklarheit im großen.

Die Geschichte dieser Zwangsmaßregeln setzt ein mit dem reinen Silhouettenstil der geometrischen Kunst, der jedes Objekt mit unerbittlicher Härte gegen die Wand drückt. In der Folge entwickelt sich aus diesen schemenhaften Schattenspielen (Fig. 10) einerseits das flüßigere Umrissbild der dunkelfigurigen Malerei, andererseits eine reine Konturzeichnung, oder es vermischen sich beide Techniken. Stets werden dem Beschauer die Bildelemente in einer Verflachung vorgelegt, daß sie wie Teppichmuster wirken,

die gesamte landschaftliche Szenerie wird unter die Pflanzenpresse genommen, und bei Innenzeichnungen wird auch die bescheidenste Rundung vermieden. Die Figuren selbst wirken innerhalb ihres Konturs völlig flach. Auch die letzte Stufe, die rotfigurige Malerei, wagt zunächst noch keine grundsätzliche Änderung und bringt die gleichen Bilder nur in einer neuen Technik. Allmählich jedoch melden sich hier Bestrebungen, die auf einen Wandel hindrängen: es kommen Überschneidungen, Kreuzungen, ja Schräganblicken, selbst eine leichte Schraffierung der Ränder wird vereinzelt versucht und damit die Wölbung schüchtern angedeutet. Allein schon der flächige Firnisgrund löst die Figuren aus dem Raum und nötigt zu allseitig scharfer Umrandung (was in der klassischen Malerei dann häufigen Konflikt und mitunter recht unerfreuliche Bildwirkungen veranlaßt hat); und bis zur entscheidenden Wende der Übergangszeit beherrscht die strenge Konvention so sehr die gesamte Zeichenkunst, daß an eine Verbesserung der falschen Augenstellung und anderer perspektivischer Unmöglichkeiten gar nicht gedacht werden darf.

In all diesen Dingen kennt die archaische Kunst keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Relief und reinem Flächenbild. Die gesamte ältere Reliefbildnerei unterwirft sich den gleichen Gesetzen wie Zeichnung und Malerei. Die erste Anlage einer plastischen Flächendarstellung, welche einzelne Teile in bescheidener Erhebung aus der Ebene heraustreibt («Flachrelief»), hat mit illusionistischen Bestrebungen noch nichts zu tun; die verschiedene Tiefe will nur bedingt das räumliche Hintereinander dem Auge vortäuschen. Sondern das Herausheben des Figürlichen hat zunächst nur den Zweck, die Deutlichkeit zu steigern und der verschiedenen Färbung der Bildteile vorzuarbeiten. Das Flachrelief dieser Periode ist im Grunde genommen nicht viel mehr als eine verstärkte kolorierte Zeichnung, eine Art von Malerei auf bewegtem Grund. Als triebe die Haut der Malfläche überall da, wo der Pinsel mit der deckenden Farbe sie berührt, Blasen: so bläht und wellt sich der Grund und setzt die verschieden gefärbten Teile in scharf begrenzten Formen säuberlich voneinander ab. Eigentlich ist dies Verfahren nicht verschieden von jener anderen Technik, wo die Grenzen der einzelnen Teile eingeritzt oder eingeschnitten werden. Und beide Arten vereinigen sich bisweilen im selben Bild, indem die erhöhte Silhouette zu schärferer Bezeichnung nochmals mit dem Grabstichel umrissen wird; oder indem «Binnenformen» in bloßer Gravierung ausgeführt werden. Denn nur das Hauptsächliche wird eigentlich geformt, das andere der reinen Flächendarstellung überlassen. Und es kommt vor, daß auf Denkmälern mit mehreren Bildern von unterschiedlicher Größe und Bedeutung das Hauptbild in bemaltem Flachrelief, das übrige nur in Malerei ausgeführt wird; so bei einer Klasse attischer Grabreliefs (Aristionstele und Verwandte), deren Sockelbild als bloß erläu-

ternde oder schmückende Zutat ganz in der Fläche bleibt. Und nebenher geht eine Abart desselben Typus (Grabstele des Lyseas), da ist die ganze Bildfläche ausschließlich mit Malerei bedeckt. Komposition und figürliches Schema sind vollkommen entsprechend, der Unterschied liegt lediglich im größeren oder geringeren Grade der Verdeutlichung; das Relief betont mit stärkerem Nachdruck die Begrenzung der Form. Aber eigentlich stellt der Typus der Lyseasstele die ältere Fassung dar; am Anfang war das bloße Farbenbild, die Projektion der Figur und aller ihrer Teile in die Ebene. Das Flachrelief hat sich aus dem Grunde herausgelöst, aber der Versuch, durch eine der Wirklichkeit nahekommende Rundung der Figuren und ihrer Glieder sie körperlich zu gestalten, wird durchaus nicht konsequent und jedenfalls nicht allgemein gemacht. Sie sind als Reliefs gearbeitet, und doch fehlt es ihnen an Relief. Oft sind gerade diejenigen Stellen, die in Wirklichkeit dem Auge des Beschauers zunächst liegen und also plastisch ihre Umgebung überragen müßten — bei Profilfiguren etwa Ohr, Wange, Schulter — im Gegenteil ziemlich tief in den Stein hineingebettet, während weiter zurückliegende, wie Nase und Lippen, viel kräftiger modelliert sind. Die Hauptakzente aber geben dem Bild eben nicht die Hebungen und Wölbungen, sondern die Furchen und Ränder, und stets hat die Zeichnung das letzte Wort. Es gibt eine größere Anzahl von Grab- oder Heroenreliefs, deren ganzer figürlicher Gehalt sich in der reinen Silhouette sammelt, sie ist mit messerscharfen Kanten aus dem ebenen Grund herausgehält. Keine Spur einer Rundung, die Bilder sind ganz flächig, wie aufgeklebte Laublägearbeiten, und liegen mit dem Bildrahmen in einer Flucht; alles Detail war bloß gemalt. Das bekannte Stück des Berliner Museums (aus Sparta) geht nicht so weit, doch ist auch hier die ganze Darstellung in Schichten gepreßt, und alles, was den Zwischenraum füllt, ist nicht rundplastisch empfunden, sondern als dünne Flächenlagen. Die Härte der Bilderscheining, die je nach der Beleuchtung noch sich steigert und durch die Bemalung sicher nicht gemildert war, ist dem Auge dieser Zeit nicht unerfreulich, gerade im scharfen Zuschnitt sucht man den optischen Reiz.

Es ist dabei gleichgültig, ob der Abstand der vorderen Partien von der Grundfläche bedeutend oder geringer, ob das Relief hoch oder niedrig sei. Auch die ältere archaische Kunst gestattet sich bisweilen eine recht beträchtliche Relieferhebung, die Metopen des mittleren Burgtempels zu Selinunt lassen ihre Figuren kräftig und weit vortreten. Indessen eigentliche Hochreliefs sind diese Skulpturen nicht, das Figürliche ist nicht dreidimensional durchgebildet, sondern alles ist durchaus reliefmäßig, und zwar flach. Auf langen Stegen sind die Bilder herausgetrieben, springen jäh und unvermittelt vor, wie die Tasten des Klaviers, mit harten Ecken und Kanten. Und der Grund für dies Herauszerren aus der Tiefe ist nur in der besseren Sichtbarkeit zu suchen; die Dar-

stellung soll sich nach Möglichkeit der Flucht des architektonischen Rahmens nähern. Die Fälle, wo einzelne Teile sich wirklich vom Hintergrunde trennen, bilden nur scheinbar eine Ausnahme. Bei dem kleinen delphischen Giebel mit dem Dreifußraub (Schatzhaus der Siphnier) ist die obere Hälfte der Wand so weit zurückgetrieben, daß die Oberkörper frei dastehen, während die Unterkörper in der üblichen Reliefweise an dem bankartigen Vorsprung der Giebelwand haften. Trotzdem gelten für die Skulptur in ihrer Gesamtheit die Reliefgesetze in ungeminderter Strenge, so sehr ist das ganze Bild auf reine Umriffe angelegt.

An dieser Bedingtheit aller Körpergestaltung ändert der Umstand nichts, daß die archaische Flächenkunst, Relief wie Malerei, sehr häufig sogar und in weitestem Umfang nun doch mit mehreren Raumschichten hintereinander, also mit einer tatsächlichen Raumtiefe operiert. Durch Überschneiden und teilweises Verdecken geben die dargestellten Objekte dem Beschauer zu verstehen, daß sie in gewissen Abständen getrennt voneinander aufgestellt sind (Fig. 21). Der Anlaß zu einer solchen Staffelung kann ganz äußerlicher Art sein: der Versuch, einen größeren figürlichen Reichtum im beschränkten Bildrahmen unterzubringen, zwingt zu diesem Verfahren; bei Weihreliefs zum Beispiel, wo die Enge der seitlichen Begrenzung das übliche Nacheinander in einem Zuge nicht zuläßt, oder bei paarweiser Gruppierung thronender Gestalten, in Massenszenen, wenn ganze Kämpfergruppen sich zusammenballen, reihenweise vorgehen. Das häufige Auftauchen des dreileibigen Geryones beweist, daß man auch Aufgaben verwickelter Art durchaus nicht aus dem Wege gehen will. Ja vielfach entspricht dies Hintereinanderschieben offensichtlich der entschiedenen Vorliebe für eine möglichst füllige Bilderscheinung, die Mehrgründigkeit bereichert nicht nur in gegenständlicher, sondern auch in optischer Hinsicht. Das Auge verlangt nach einem stärkeren Reiz, als ihn das Ausbreiten des Bildstoffes in einer einzigen Flucht zu verschaffen vermag. Wenn trotzdem ein befriedigender Raumeindruck nicht zustande kommen will, so liegt das daran, daß diese Vertiefung eine bloß scheinbare ist. Kulissenartig werden die Dinge hintereinandergerückt, statt des einen Flachbildes sind es nun mehrere, doch alle sind sie mit den gleichen Mitteln hergestellt. Natürlich heben sich beim Relief die vorderen Figuren durch kräftigere Rundung und völligere Modellierung ab, aber was dem Hintergrund an kubischem Gehalt entzogen wird, gibt ihm eine doppelt verschärfte Zeichnung zurück, so daß der Gegensatz der Raumschichten so gut wie ganz verloren geht. Es fehlt noch die Einsicht in die Grundbedingung aller dreidimensionalen Wirkung: daß vom Zusammenschluß der Bildgründe zu einem geschlossenen einheitlichen Ganzen erst dann geredet werden kann, wenn durch ein Übergreifen der vorderen in eine hintere Schicht und umgekehrt dem Auge die Fortsetzung des Raumes nach der Tiefe zu bewiesen wird. Solange eine solche Ver-



zählung und Verschränkung, ein Zusammenschweißen von Vorder- und Hintergrund nicht wenigstens versucht wird, ist das mehrgründige Relief nichts weiter als ein Übereinanderkleben mehrerer unter sich unabhängiger Bildstreifen. Damit, daß etwa ein einzelner Lappen nach vorn überhängt, ist es natürlich nicht getan, solange keine Perspektive die Schrägbewegung glaubhaft macht. Die höchstentwickelte Relieftchnik der Übergangszeit zur klassischen Kunst (siehe das Leukotheare Relief der Villa Albani, Fig. 24) verschmäht sogar geflissentlich solche Spielereien und gibt die schlichte Staffelung ohne jede Verbindung der Gründe. Die Folge ist, daß das archaische Flächenbild wohl ein vorn und hinten kennt, aber noch kein nah und fern. Und so hat der Archaismus mit bewußter Hartnäckigkeit dasjenige Problem ausgeschaltet, das für unsere Kunst überhaupt das zentrale geworden ist; für ihn gibt es keinen Raum, weil es keine Tiefe gibt.

Auch die Rundplastik fühlt sich derselben Beschränkung unterworfen, und hier berühren wir den Kern der Angelegenheit. Die Zahl der statuarischen Typen, über welche der gesamte Archaismus verfügt, ist an sich nicht groß, und sie alle lassen sich auf den gleichen Nenner bringen: sie sind flächenhaft gebunden, wie durch ein Netz unsichtbarer Maschen in ihrer Bewegungsfreiheit gehemmt. Zunächst gibt es eine ganze Gruppe plastischer Lösungen, die, obschon allseitig geformt, dennoch nicht als volle Rundbilder zu bewerten sind. Laufende, im Fluge oder in energischer Federstellung ausgreifende, auch liegende Figuren; sie entfalten sich durchweg in der einen Richtung, zu welcher der Blick des Beschauers senkrecht steht, und nur eben durch ihre körperliche Modellierung unterscheiden sie sich vom reinen Flächenbild, aus dem sie hergeleitet sind. Sie nützen die Möglichkeit, sich allseitig im Raum zu entwickeln, nicht aus, oft ist es, als lege der Künstler Wert darauf, daß die Figur nirgends über die enge Standplatte hinausragen dürfe. Das unnatürlich Gezwungene, was der Bewegungsvorgang durch solchen Verzicht erhalten muß, rechtfertigt sich durch die schlichte Klarheit der Umrisse. Es ist hier Gesetz: jeder Körperteil hat sich so gegen den Beschauer zu drehen, daß das Auge zu möglichst geringer Tiefenmessung genötigt wird, selbst auf die Gefahr hin, daß diese Zwangsmaßregel den Eindruck der Bewegung nicht aufkommen läßt. Die Nike von Delos wird von vorn und rückwärts so hart bedrängt, daß sie sich zu scheibenförmiger Gestalt verflacht und ihre Schwingen in die Ebene pressen läßt, wie der Falter auf dem Spannbrett, die bescheidenste Schrägstellung verbietet sich, weil der Umriss durch die Verkürzung an Schärfe und Kraft verlieren würde. Man werfe nicht ein, daß hier Gründe des äußeren Raumzwanges maßgebend seien. Gewiß kommt vielen dieser Bildwerke rein tektonische Bedeutung zu, sie sind krönende Glieder eines Baues oder Denkmals. Allein gar nicht selten handelt es sich um selbständige Freiskulpturen, und sie erheben doch nicht den Anspruch auf

größere Freiheit. Auch der Maßstab spielt dabei keine Rolle, die Regeln gelten für monumentale Schöpfungen wie für die Kleingebilde des Kunsthandwerks. Das Bronzefigürchen eines Kriegers aus Dodona in Berlin stammt vielleicht vom plastischen Schmuck eines Gefäßrandes, aber die Kolossalstatue, die wir auf der Erzgießerschale desselben Museums in Arbeit sehen, zeigt den gleichen Typ. Bis ans Ende des Archaismus hält man an dieser reliefmäßigen Darstellung grundsätzlich fest und gestattet sich Abweichungen höchstens in geringfügigen Einzelheiten oder im Beiwerk.

Daß bei so unbeirrtem Festhalten an einer unbedingten Einseitigkeit auch der bescheidenste Ansat zu eigentlichen Statuengruppe sich verbietet, liegt auf der Hand. Über eine bloße Aufreihung von Figuren auf der gleichen Fluchtlinie geht der Archaismus nicht hinaus. Andererseits gibt ihm nun die figürliche Giebeldarstellung hinreichend Gelegenheit, seinen Typenschatz zu umfangreichen Kompositionen auseinanderzurollen. Und es läßt sich nicht leugnen, daß diese archaischen Lösungen ihren Zweck oft besser erfüllen als die anspruchsvolleren der klassischen Kunst, wo der stark betonten Körperlichkeit und der aus dem Rahmen drängenden Bewegung gegenüber die Architektur oft Mühe hat, ihren Willen durchzusetzen. Das Letzte und Beste, was die archaische Plastik zum Thema der Giebelfüllung zu sagen hatte, sind die Skulpturen des Aphaia-tempels auf Ägina; da wird mit einer überlegenen und gleichsam spielenden Leichtigkeit in lauter klaren Umrissen eine reichbewegte Massenszene aufgebaut. Allein es ist hier auch die Stelle, wo der Archaismus der bisher befolgten Manier überdrüssig wird und ihr den Abschied gibt; man fühlt die ersten Regungen des Widerpruches und das Nahen einer revolutionären Umgestaltung. Längst ist es empfunden und festgestellt, daß die beiden Äginetengiebel in ihren Mitteln erheblich verschieden sind: während der Westgiebel nach rückwärts orientiert und fast bedingungslos noch der archaischen Stilisierung unterworfen ist, erscheint die Gestaltenwelt des Ostgiebels wie zu neuem Leben erweckt. Es ist nicht bloß die freiere und viel beweglichere Formensprache im allgemeinen, was hier in die Zukunft weist, sondern ein grundsätzlich anderes Verhalten der Figuren im Raum. Dem liegenden Gefallenen des Westgiebels (Fig. 15) gegenüber bedeutet die entsprechende Eckfigur des Ostgiebels (Fig. 17) einen ungeheuren Fortschritt; auch dort zwar wird bereits von Überschneidung und Kreuzen der Glieder Gebrauch gemacht, aber es sind rein zeichnerische Verdränkungen, und alle Bewegung spielt sich an der Oberfläche ab — hier dagegen wird mit Macht in die Tiefe gegriffen, sämtliche Glieder sind aus der Fläche gebogen, der Leib wälzt sich herum und der Arm greift hinaus in eine Raumschicht vor der Figur. Es ist das erste Mal, daß ein Körper tatsächlich dem Betrachter entgegenstrebt. Man hat die beträchtliche Kluft, welche die beiden Giebel trennt, verschieden zu erklären gesucht. Auf keinen

Fall ist mit einer größeren zeitlichen Differenz zu rechnen, aber auch die qualitative sollte man nicht überschätzen. Vielmehr vertreten die beiden Lösungen verschiedene Prinzipien bildnerischer Gestaltung, und wir haben es hier ohne Frage mit einem Programmwechsel im Rahmen einer sonst einheitlich gedachten Leistung zu tun. Der Schöpfer des Ostgiebels entschließt sich zum Bruch mit einem Herkommen, dessen Zwang als unleidlich empfunden wird, und bekennt sich zu einer neuen Art des Sehens, die anfängt, die Welt auf ihren plastischen Gehalt zu prüfen. Und damit lenkt er nun in eine Bahn, welche die archaische Kunst aus grundsätzlichen Bedenken nicht betreten haben wollte.

Und schließlich die Freiskulpturen, die, allseitiger Betrachtung ausgesetzt, nach mehr als einer Richtung hin sich zu äußern haben? Jede rundplastische Steh- oder Sitzfigur der archaischen Kunst ist so gestaltet, daß man sie von vorn oder von der Seite betrachten kann, und man hat jedesmal ein sauber umrissenes, geschlossenes Bild vor sich (vgl. Fig. 12 und 13). Der Apollontypus besitzt zweifellos en face seine Hauptansicht (Fig. 11), aber auch dem Profilumriß eignet ein selbständiger Wert. Voraussetzung ist freilich, daß der Beschauer seinen Standpunkt nicht eigenmächtig wähle, und es bedeutet einen Fehler größter Art, wenn eine solche Statue überdeckt betrachtet oder in einer willkürlichen Schrägan sicht aufgenommen wird; sie mag dem modernen Auge reizvoll sein, aber man fälscht damit den Stil. Die leiseste Verschiebung aus der typischen Frontstellung bringt das Bild in eine haltlos schiefe Situation, und es verliert seine klaren Züge. Es handelt sich somit immer um eine sehr beschränkte Zahl von Möglichkeiten, von denen jede streng für sich bewertet sein will. Denn die einzelnen Ansichten haben sich so unabhängig voneinander herauskristallisiert, daß sie oft ganz unvermittelt zusammenstoßen; daher der kantige Zuschnitt mancher Kunstwerke, die nur ein ästhetisch Ungeschulter aus dem Zwang der Werkform sich erklären wird. Der Reliefcharakter des jeweiligen Formenbildes ist so ausgeprägt, daß der Gedanke an ein Jenseits gar nicht aufkommen kann; was in die sichtbare Begrenzung sich nicht fallen läßt, entzieht sich auch jeder Andeutung, der Kontur hat den ganzen Inhalt einzuschließen. Eine solche reine Silhouettenfigur ist natürlich nur vor flächig ruhigem Hintergrund erträglich, und eine stark räumlich wirkende Umgebung setzt sie der peinlichsten Verlegenheit aus. Auch bei kräftiger einseitiger Beleuchtung bleibt daher der Ertrag an Tiefengliederung gering, nur die Furchen und Kanten treten schärfer hervor. In der Tat wäre ein archaisches Bildwerk ohne die energische Mitwirkung der Linie verloren, und oft genug ist alles Detail — Falten wie Muster der Gewänder, Schmuck und Teilung des Haars — bloß eingeschnitten oder in leichter Ritzung graviert.

Niemals wieder haben die zeichnerischen Künste eine so anerkannt führende Rolle gespielt wie in dieser archaischen Periode. Die Linie ist das

einziges Ausdrucksmittel, zu dem man ein unbedingtes Vertrauen hat, mit Strichen läßt sich alles klar und deutlich machen, die Form wird allerorten von einem festen Umriss eingekreist. Im Gegensatz zur Zeichenmanier jüngerer Stilstufen hat die archaische eine fast pedantisch wirkende Gleichmäßigkeit, die allem daselbe Gewicht beilegt und von Gradunterschieden nichts wissen will. Die nebenfächlichste Kleinform wird mit dem gleichen Nachdruck umschrieben wie die große und maßige Erscheinung, jedes sichtbare Ding will seine Daseinsberechtigung in einer Fassung anerkannt sehen, die keine Steigerung, aber auch nicht die leiseste Abschwächung duldet. Es gibt keine Linien zweiter Güte. Und wenn man bei bestimmten anderen Stilen von einem plastisch empfundenen Strich reden kann, der die Neigung zeigt, sich ein- oder auswärts zu krümmen, so hat hier das gesamte Lineament etwas Unkörperliches und hält sich peinlichst genau in der Fläche, meidet jede Schwellung oder Verdickung und wahrt von Anfang bis zu Ende seinen ewig gleichen Zug.

## 2. Schematismus.

Nicht von jener rhythmischen Wiederholung der Elemente soll hier die Rede sein, wie sie die archaische Kunst zum Zweck einer dekorativen Wirkung so häufig vorzunehmen pflegt. Die Schönheit des Einerleis hat sie so tief empfunden wie kaum eine andere Kunst, und nie ist sie es müde geworden, aus Typen von einer schablonenhaften Regelmäßigkeit lange Ketten zu flechten. Mit den feierlichen Aufzügen und Reigentänzen, den Schiffsbildern und Tierreihen der geometrischen Vasen fängt es an — aber es ist daselbe bewußte Streben nach Gleichheit, welches noch die Götterprozession der Françoisvase, die Entführung der Rinderherde auf der delphischen Metope oder den Leichenzug der spartanischen Schale (oben S. 40) durchzieht. Motive rein ästhetischer Natur haben diese unendliche Einförmigkeit bestimmt, und mit voller Absicht wird alles Zerstreuende ausgeschaltet. Indessen, daneben gibt es in der archaischen Kunst noch eine andere Art von Formelhaftigkeit, deren Ursache nicht allein in der Freude am Gleichklang gesucht werden darf; vielmehr handelt es sich hier um den freiwilligen Verzicht auf einen Wettbewerb mit der Gestaltungskraft der Wirklichkeit und mit ihrer Fülle, um eine Beschränkung auf wenige und vereinfachte Ausdrucksmöglichkeiten.

Es ist in der Tat auffällig, wie häufig und wie unbedenklich der archaische Künstler sich wiederholt. Von einer wirklichen Übersicht über das Lebenswerk des einzelnen sind wir freilich noch weit entfernt, zumal für die früheren Zeiten. Aber schon aus den spärlichen literarischen Nachrichten über die Dädalidenschule geht hervor, daß der gleiche Vorwurf die Meister immer wieder beschäftigt. Von jedem dieser Bildhauer sind uns mehrere Darstellungen

derselben Göttergestalt bezeugt, und wir haben uns — aus Gründen, die noch zu erörtern sein werden — die Lösungen recht ähnlich zu denken. Es handelt sich um Typen von einer sehr geringen Wandlungsfähigkeit. Die einigermaßen vollständig erhaltenen Denkmäler größeren Umfanges aus der älteren Zeit lassen im Rahmen eines geschlossenen Ganzen die gleichen Elemente rasch einander folgen. Von den zehn Metopen des mittleren Burgtempels zu Selinunt sind zwei nahezu gleich (Viergespann in Vorderansicht), bei zwei anderen ist, trotz der Verschiedenartigkeit der Situation, für den Träger der Hauptrolle (Herakles, Perseus) daselbe figürliche Schema gewählt (Fig. 14, 16). Wo aber die Gesamtleistung eines Künstlers und sein Entwicklungsgang wenigstens in allgemeinen Umrissen sich erkennen läßt, wird man stets ein sehr weitgehendes Genügen an festgeprägten Werten finden: die Maler gehen mit ihrem Vorrat so haushälterisch um, daß Figuren, Gruppen, ja vollständige Bildzusammenhänge auf einer ganzen Reihe von Gefäßen fast unverändert wiederkehren. Selbst an bedingungslosen Gleichungen auf einem und demselben Exemplar wird kein Anstoß genommen, und es gibt mehrere Vasen aus der Werkstatt des Andokides, wo die Bilder der beiden Seiten, nur in einer anderen Maltechnik ausgeführt, fast genau übereinstimmen.

Allein nur in seltenen Fällen wird die Erfindung des Schemas als persönliche Leistung des einzelnen sich erweisen lassen. Meist handelt es sich um längst fertige Formeln, und vieles kann man zurückverfolgen bis in die sehr rührige Schaffenszeit der altkretischen Bildhauerschule hinauf. Die Wanderungen dieser Dädaliden, von denen uns die Literatur eine etwas verworrene Kunde gibt, haben ihre sichtbaren Spuren hinterlassen im erhaltenen Denkmälerbestand. An allen Orten, welche die Überlieferung nennt, stoßen wir in der Tat noch auf Dinge so verwandter Bildung, daß an der Ausstrahlung von einem gemeinsamen Herd und Mittelpunkt aus ein Zweifel gar nicht möglich ist. Dann freilich, im folgenden Verlauf, beobachten wir eine Weiterentwicklung der Typen auf der einmal geschaffenen Grundlage, die in den verschiedenen Gegenden unabhängig sich vollzieht, scheinbar automatisch, jedoch nach inneren Gesetzen, überall bis zum selben Punkt. Aber mit einer Zähigkeit ohnegleichen will die Grundzüge des Schemas sich zu behaupten, durch alle Wandlungen der Stile hindurch. Noch die jüngsten Vertreter der «Apollon»-Reihe weichen in Stand und Haltung nicht von der starren Norm des früheren Archaismus ab, und an der vorgeschriebenen Beinstellung — immer wird der linke Fuß vorgelegt — darf bis zuletzt nichts geändert werden. Der gleiche hartnäckig konservative Sinn läßt auch die Variationen der Gewandstatue, der Sitzfigur sich nur in festgezogenen Grenzen bewegen, und ist es nicht sonderbar, daß ein so gezwungenes Bild wie dasjenige des Knielaufs, als die einzig mögliche Ausdrucksform für alle Arten des Vor-

wärtseilens und des Fliegens, sich durch Jahrhunderte weitererbt? Selbst formale Einzelheiten, wie Zahl und Anordnung der Schulterlocken, legen Zeugnis ab von der ungeheuern Macht einer Überlieferung, gegen die auch das verbesserte Können einer fortgeschrittenen Zeit keine Hand zu erheben wagt.

Dabei ist es nicht etwa handwerksmäßige Gewöhnung bloß, was diese Formeln reifen läßt, denn sie finden in gleicher Weise Eingang auf allen Gebieten bildnerischer Betätigung. Dieselben Typen, deren sich die monumentale Skulptur bedient, begegnen uns auch in Kleinplastik und Malerei. Die Frage der Priorität ist oft schwer zu lösen, wer hat den Anfang gemacht? Mag immer das Kunstgewerbe der großen Kunst Gefolgschaft leisten: es geht doch nicht an, alles von statuarischen Vorbildern herleiten zu wollen. Man wird vielmehr mit einer starken Einheitlichkeit der Bildvorstellung zu rechnen haben; die verschiedenen Künste schöpfen aus demselben Vorrat, und die verwandte Art des Sehens und der Phantasietätigkeit bedingt die Übereinstimmung der Form. So kommt es, daß der gleiche Typus der hockenden Sphinx mit aufgebogenen Flügeln sowohl in großen und zum Teil kolossalen Dimensionen (Denkmal der Naxier in Dephi [Fig. 18], Grabmäler, Relief: Metope von Selinunt) sich findet, als auch in allerbescheidensten Schöpfungen des Kunsthandwerkes. Aber auch größere Kompositionen lassen sich im Rahmen von ganz verschiedenen Ausmessungen spannen; es gibt da umfangreiche Darstellungen mythologischen Inhaltes in fast derselben Fassung auf Relieffriesen und Vasenbildern. Ja es fehlt auch nicht an Beispielen dafür, daß Marmorgruppen Szenen der Vasenmalerei in allen wesentlichen Zügen entsprechen. So hat H. Schrader, sehr scharfsinnig und ansprechend, aus zerstreuten Bruchstücken von der athenischen Akropolis ein prächtig gearbeitetes rundplastisches Figurenbild würfelnder oder brettspielender Helden erschließen können, das sich in der Tat ausnimmt wie eine «direkte Übertragung aus der Malerei in die Plastik», da es eine von mehreren Vasengemälden bekannte Darstellung (vgl. Fig. 23) getreu wiedergibt.

Und nun das Merkwürdige: für die Begriffe des Überfönnlichen wie des Irdischen gibt es nur die eine Möglichkeit künstlerischer Gestaltung. Die Sitzbilder der Verstorbenen, die über der Grabstätte aufgestellt waren oder am Eingang zur Gruft, die Weihgeschenke vornehmer Stifter sind in ihrer formalen Erscheinung durchaus der Würde der thronenden Gottheit angeglichen. Wo Attribute oder sonstige äußere Kennzeichen fehlen, bemerkt der Beschauer keinen wesentlichen Unterschied. Dasselbe kanonisch gewordene Bild des nackten stehenden Jünglings bedeutet bald den sterblichen Menschen, bald den Gott; die gleiche Formel muß dem verschiedenartigsten Inhalt dienen.

Will man angesichts solcher Bescheidenheit von Erfindungsarmut oder Erfindungsträgheit reden? Der Vorwurf ist schon gemacht worden: es ist der-

selbe, der noch bis in die jüngste Zeit hinein einer verständnisvollen Würdigung der ägyptischen Kunst den Weg vertrat. Er ist hier so wenig angebracht wie dort. Denn innerhalb der Grenzen, welche Gesetz und Herkommen der Phantasie des Künstlers ziehen, ist der schöpferischen Tätigkeit immer noch ein weiter Spielraum gelassen, und sie pflegt ihn nach Kräften zu nützen. Die individuelle Begabung mag in dieser archaischen Periode mit stärkeren Widerständen zu kämpfen haben als sonst, aber da, wo sie sich zur Geltung bringt, führt sie eine kräftige und selbstbewusste Sprache. Tatsächlich bietet auch jede Typenreihe eine Fülle reichster Abwechslung. Von den zahllosen Apollines gleicht, trotz der Einförmigkeit des Bildschemas, im Grunde doch keiner dem andern; man wird stets Dinge bemerken, durch welche die einzelne Figur sich entschieden aus der Masse der übrigen hebt. Immer neue Züge werden dem Gewächs des Körpers abgerungen; bei der Gewandstatue kommen noch die verschiedenen Probleme der Stoffwiedergabe hinzu, und die Anlage der Muster wechselt von Fall zu Fall. Und wenn es nur an der besonderen Art, die Flächen zurechtzuhaben, liegen sollte oder am Pinselstrich: jeder Meister hat seinen persönlichen Stil. Das Bewußtsein des Eigenwertes ist denn auch gerade im Künstlertum des Archaismus kräftig entwickelt, und nicht selten äußert es sich mit einer naiven Aufdringlichkeit. Die Signaturen der Vasenmaler gewähren uns Einblick in einen hitzig erregten Wettbewerb. «Euthymides, der Sohn des Polios, hat das gemalt, wie Euphronios es niemals fertig gebracht hat»: selbst in den Tagen freiester Entfaltung der Künstlerindividualität wurden Stolz und Eifer des Schaffenden kaum mit solcher Heftigkeit angespornt wie in diesem Zeitalter des gebundenen Stils, wo die Enge bestehender Schranken zu peinlicher Vollendung im Einzelnen und Kleinsten zwang.

Allein der Ehrgeiz ist hier wirklich nur auf gute Form und Glanz der äußeren Aufmachung gerichtet. Dem Inhalt wird ein merkwürdig geringes Interesse entgegengebracht, und jenes Haschen nach Originalität, das zu anderen Zeiten der kunstgeschichtlichen Entwicklung die krampfhaft zuckende Bewegung gibt, ist dieser Stufe fremd. Selbst die bedingungslose Entlehnung eines Bildstoffes würde nicht als Plagiat empfunden, oder vielmehr: aus der Tatsache des Plagiats dürfte keinem ein Vorwurf entstehen. Die offenbare Gleichgültigkeit dem Vorwurf gegenüber läßt solche Bedenken nicht aufkommen. Je länger man sich in die Bilderwelt der archaischen Kunst vertieft, um so mehr muß die Erkenntnis Raum gewinnen, daß es hier auf ganz andere Dinge abgesehen ist als auf die einfache Mitteilung des Stofflichen. Selten geschieht es, daß einer aus der Reihe tritt und eigene Einfälle anbietet. Es wird wohl viel erzählt, gewaltige und wunderliche Geschichten werden vorgetragen; aber man verlangt nicht, daß es neue Geschichten seien, und die Schilderung selbst vollzieht sich in formelhaften Wendungen, wie im

Epos mit seinen festgeprägten Beiwörtern und Gleichnissen. Und nicht bloß darin erinnert der archaische Kunst an jene Gedichte, sondern sie hat mit ihnen vielfach auch den Gegenstand gemein; denselben Episoden der Helden=sage begegnen wir in Bild und Lied. Obwohl nun sehr häufig mit einer unmittelbaren Abhängigkeit zu rechnen ist, so läßt sich doch die bildliche Darstellung kaum jemals als getreue Wiedergabe des poetischen Motives erweisen. Fast immer sind da Abweichungen und Unklarheiten, welche den Spiegel der Quelle trüben und verzerren. Nicht um die Spuren zu verwischen, entfernt sich der Künstler von der Vorlage, auch hat er keineswegs die Absicht sie zu verbessern. Aber anderseits besteht auch nicht das Bedürfnis nach engerem Anschluß an eine literarisch ausgebildete Erzählung, und der Begriff der Illustration liegt dieser Kunst noch fern. Sie kennt nur ihre eigenen Gesetze.

Unter diesen Umständen bedeutet es stets ein Wagnis und kann sehr leicht zu Trugschlüssen verleiten, wenn man das archaische Bildwerk zum Ausgangspunkt für sagengeschichtliche Untersuchungen wählt. Kompositionelle Fragen und Rückichten auf die dekorative Gesamtwirkung halten dem Gegenständlichen die Wage, und dieser Zwiespalt der Interessen verhindert die scharfe Einstellung auf ein stoffliches Problem. Das kleine Bronze=relief mit Hektors Lösung (ein Exemplar in Berlin) stellt eine im Format so glückliche Schöpfung dar, daß der Beschauer die Verstöße gegen den Wortlaut der Dichtung als künstlerische Notwendigkeit gern mit in Kauf nimmt. Die Szene spielt sich wesentlich anders ab als bei Homer, der doch ohne Frage das Bild beeinflusst hat, indessen verhilft ihm gerade die Verwendung festgeprägter Typen zu seinem klaren symmetrischen Bau, zur wirkungsvollen Ausnützung des kargen Raumes. In vielen Fällen jedoch steht das gewählte Schema in offenem Widerspruch nicht bloß zum bestimmten Vorwurf des Mythos, sondern zum Sinn der Geschichte überhaupt. Es ist unverständlich, wenn in Entführungszenen so oft die Frau vor dem Räuber sich entschleiert, und findet seine Erklärung nur in der gedankenlosen Übertragung einer eingelernten Gebärde auf einen Zusammenhang, dem sie sehr wenig angemessen erscheint. Und wenn in einer Darstellung des Troilos=abenteuers der fliehende Reiter sich rückwärts wendet und den Bogen nach dem Verfolger spannt, so gibt sich in diesem Zug die Erinnerung an ein geläufiges Kampfmotiv zu erkennen, der Deutung auf den bestimmten Vorgang aber wird durch ein solches Zugeständnis an die Überlieferung der Boden fast völlig entzogen. Die Beispiele ließen leicht sich häufen. Überall sehen wir wurzelstarke alte Formeln in die Erzählung hineinwachsen und ihr Gefüge zersprengen.

Wie selbstherrlich und unbekümmert der Künstler mit altem Sagengut verfahren darf, lehren jene Bilder, deren Inhalt nur scheinbar dem Gebiet des



Mythus entnommen ist. Beischriften oder Attribute einzelner Personen täuschen Beziehungen zu einem epischen Stoffe vor, allein schon die oberflächlichste Überlegung müßte sie als völlig haltlos erweisen. Auf einem Vasen-gemälde des Euthymides (Amphora in München) wird der sehr jugendliche Soldat, der zum Kampf sich rüstet, kurzweg als Hektor bezeichnet, das be-sorgt seinen Liebling entlassende Elternpaar als Priamos und Hekabe — eine unmögliche Deutung, und das damalige Publikum kannte die Ilias doch auch. Auf einem zweiten Gefäß desselben Meisters (ebenfalls in München) treffen wir diese Figur des sich wappnenden Kriegers noch einmal an, doch in ganz andere Umgebung versetzt und mit klangvollem, aber frei erfundenem Namen. Der mythologische Aufputz des schlichten Genremotivs hat einen rein schmücken-den Wert, er rückt den Vorgang in bengalische Beleuchtung, aber weder Maler noch Beschauer nehmen ihn ernst. Und jenes köstliche Lageridyll auf der Amphora des Exekias (Fig. 23), wo Achill und Aias dem Spielteufel verfallen sind: wer das schwere Geschütz einer gelehrten Deutung auffahren wollte, dürfte den Sinn des Bildes durchaus verkennen; denn hier sowenig wie bei den reicher verbrämten Fassungen desselben Gegenstandes liegt die Absicht vor, eine bestimmte Sagenversion zu illustrieren. Die Phantasie des Künstlers schafft sich aus dem vorhandenen Schema einen Sonderfall, aber ganz willkürlich, und jedermann mag sich seinen eigenen Vers dazu machen; hinter der schillernden Schale steckt kein fester Kern.

Wohl kann es vorkommen, daß die Darstellung mit der bildlichen Tra-dition im Einklang steht und ebenso mit den Erfordernissen des Stoffes, den sie in einwandfreier Weise wiedergibt. Nur handelt es sich dann meist um Züge typischen Charakters. Mit prachtvoller Frische weiß der Relief-fries eines delphischen Schatzhauses den Kampf des Achilleus und Memnon um die Leiche des Antilochos in einer breit ausgeführten Szene zu schildern; allein die streng wappenartige Symmetrie der Gesamtanlage hat jede indi-viduelle Regung unterdrückt. Man wird einwerfen, hier wäre sie von vorn-herin kaum möglich, und überhaupt wohl nicht am Platze. Gerade deshalb verdient der Umstand Beachtung, daß die archaische Kunst mit ausgesprochener Vorliebe bei Dingen so allgemeiner Natur verweilt. In der Tat gehört der Zweikampf über dem Gefallenen zu jenen Motiven, die während einer jahrhundertelangen Entwicklung als altes Erbe weiterwandern von Hand zu Hand. Es ist ein Bild von so großer Klarheit, daß immer wieder darauf zurückgegriffen wird als auf die einfachste und zugleich eindrucklichste Lösung. Dieselbe Formel, welche das Rundbild eines althethischen Tellers (in London) auf Menelaos' Streit mit Hektor um den Leichnam des Euphorbos anwendet, sehen wir in der Folge mit stets neuem Inhalt sich füllen, in den Grundlinien unverändert, bis dicht an die Schwelle der klassischen Kunst. Im reich ausgestatteten äginetischen Westgiebel feiert das Schema einen

letzten Triumph. Es ist dies aber auch das letzte Mal, daß ein Gruppenbild in monumentalem Rahmen sich mit so allgemeinen Wendungen begnügen darf. Der bogenstießende Herakles des Ostgiebels bedeutet im Figurenvorrat des Tempels das Einzige, was aus der Fülle formelhaften Geschehens heraus auf einen bestimmten Stoff hinweist: man denkt an den Zug des Aiakiden Telamon gegen Laomedon von Troja, an welchem die Überlieferung auch den gewaltigsten der Recken teilnehmen läßt. Der Darstellung des Westgiebels läge dann vermutlich der zweite Akt der trojanischen Tragödie zugrunde, mit Aias und Achill als den Hauptträgern der Handlung, und so dürfte im gesamten Skulpturenschmuck ein Preis auf den kriegerischen Ruhm des äginetischen Herrengeschlechtes zu erkennen sein, eine feine und sinnvolle Beziehung zur Lokalgeschichte. Dagegen muß jeder Versuch, die Bilder auf Einzelheiten hin erklären zu wollen, abgleiten am eleganten, aber starren Schematismus des Szenenbaues. Die ausgleichenden Tendenzen gehen hier so weit, daß selbst dem Herakles nur ein ganz dürftiges Kennzeichen zugestanden wird, bis auf die Löwenmaske vorn am Helm hat er nichts, was ihn zu charakterisieren und von den übrigen Personen zu sondern vermöchte. Wo aber bestimmte äußere Merkmale gänzlich fehlen, ist die Möglichkeit einer individuellen Deutung äußerst gering. Die Gestaltenwelt der klazomenischen Sarkophage ist als Ganzes dem heroischen Stoffkreis entlehnt, wir bekommen Heldenkämpfe zu schauen und Gewalttaten, wie sie die Sage erzählt, aber sie sind zum mythologischen Ornament geworden, und das einzelne Bild entzieht sich der sachlichen Auslegung.

Wie diese Kunst hinter dem Gedränge individuellen Lebens stets das Allgemeine sucht und sieht, so hält sie auch in der Darstellung des Menschen die Besonderheiten zurück zugunsten des Typus. Das Interesse richtet sich auf das Gesetzmäßige und Bleibende der Erscheinung, und jedes einzelne Gesicht läßt uns zugleich den Pulsschlag der Gesamtheit fühlen. Gewiß, auch das Menschenbild differenziert sich mit der zunehmenden Verfeinerung der Kunstmittel immer mehr: welche Fülle zartester Reize bietet die strahlende Schar jener zierlichen Mädchenfiguren von der Akropolis! Indessen wäre es ein Irrtum anzunehmen, es sei hier nach dem Modell gearbeitet worden. Der vermeintliche Ähnlichkeitsgehalt ergibt sich allerdings aus einer gesteigerten Empfänglichkeit für die Ausdruckswerte der menschlichen Physiognomie, allein die gemeinsamen Züge behalten noch immer die Oberhand. Auch die eigentliche Porträtkunst kennt die Forderung nach einem Bildnis in unserem Sinne nicht, obschon dieser Kunstzweig im sechsten Jahrhundert bereits in hoher Blüte steht. Von jenen Weihgeschenken freilich, die in so stattlicher Zahl die großen Heiligtümer bevölkern, sind nur verhältnismäßig wenige als Stifterbildnisse anzusprechen, die Akropolismädchen zum Beispiel sind es erwiesenermaßen nicht. Oft bleibt die Sache ungeklärt, und

nur wo eine inschriftliche Erläuterung da ist, haben wir einen festen Anhaltspunkt. Immerhin sind die Zeugnisse noch zahlreich genug und mannigfaltig nach ihrer Art: von den monumentalen Sitzfiguren des Samiers Aiakes, des Chares und Genossen aus Didyma bis zum gemalten Bildchen eines braven Arztes auf einer Marmortheibe in Athen. Selbst die Ansätze zur offiziellen Ehrenstatue reichen in diese frühe Zeit hinauf (Kleobis und Biton zu Delphi, Antenors Tyrannenmörder). Auf den Friedhöfen reiht sich Bild an Bild, und selbstverständlich ist hier in jedem einzelnen Fall die Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit gemeint. Und der stets sich mehrende Denkmälervorrat verschafft uns Einblick in immer neue und feinere Unterschiede. Beruhen sie auf dem individuellen Gepräge des künstlerischen Objekts? Sind diese Darstellungen in der That Spiegelbilder des wirklichen Lebens? Die Frage ist von entscheidender Wichtigkeit. Und wenn wir glauben, sie mit einem Nein beantworten zu müssen, so geschieht es aus Erwägungen allgemeiner Natur heraus, auf Grund unserer Kenntnis der archaischen Kunst-richtung überhaupt und der Tendenzen, welche sie bestimmen.

Daß freilich auch der strengste Schematismus der Bildform die realistische Porträtaufassung noch keineswegs ausschließen würde, lehrt das Beispiel der ägyptischen Kunst. Verbindet sie doch die hergebrachte Formel einer starren Pose mit einer oft erstaunlich individuellen Bildung des Gesichts, und das bei aller erzwungenen Ruhe seiner Züge. Das seltsame Zwitterverhältnis von hieratischer Feierlichkeit und ungetrübtem Wirklichkeitsinn ergibt sich als natürliche Folgerung aus den eigenartigen religiösen Begriffen dieses Volkes, aus seinen Anschauungen vom Tod und vom Leben nach dem Tod. Denn einerseits läßt der sklavische Gehorsam gegenüber der Allmacht fest eingewurzelter kultischer Gewohnheit keine Lockerung des Kanons zu, andererseits aber verlangt die Vorstellung vom Doppelgänger des Menschen eine genaue Kopie des lebenden Originals, ein eigentliches Abbild des Individuums mit seinen bezeichnenden Merkmalen. Das Porträt muß kenntlich sein. Der tiefe Respekt vor dem Wesen des Abgeschiedenen, nicht künstlerischer Nachahmungstrieb, hat die ägyptische Plastik schon sehr früh einem starken Realismus in die Arme geführt. Der Grieche weiß sich frei von Verpflichtungen solcher Art, für ihn besteht daher die Nötigung auch nicht, dem Bildnis den Stempel der äußeren Ähnlichkeit aufzudrücken. Das Grabmal wird zum Andenken des Toten errichtet, doch hat sein Bildschmuck keinesfalls den Zweck, die Besonderheiten der körperlichen Erscheinung festzuhalten. Für die Verständlichkeit der Darstellung sorgt nicht die Bildnistreue, sondern die beigefügte Urkunde, in der Regel eine Inschrift, in prosaischer Kürze oder in gebundener Form, das genügt.

Allein man darf hier weitergehen und sagen, daß das besondere künstlerische Bestreben dieser Zeit der porträtmäßigen Schilderung von vornherein

nicht günstig sein konnte, weil für ihr Empfinden das rein äußerlich Individuelle nicht in das Erinnerungsbild gehört. Was im Gedächtnis der Mit- und Nachwelt fortzuleben verdient, ist das verklarte Dasein des Menschen, frei von den Schlacken der banalen Wahrheit und in voller Kraft, am liebsten in der Kraft der Jugend. Ob wirklich alle jene Leute, welchen die Statue eines nackten Jünglings vom Apollotypus ans Grab gestellt wurde, in der Blüte der Jahre gestorben sind? Aber auch dann entrückt sie sowohl die Gleichartigkeit des Motivs als auch die «ideale» Nacktheit der Sphäre des Zufälligen und Gewöhnlichen und hebt sie in ein Dasein höherer Art. Wenn man sich dabei, unbeschadet der ganz anderen Auffassung vom Sinn des Bildnisses, im Schema doch so eng an die statuarische Form der ägyptischen Kunst anschließt, so geschieht es, weil diese Wiedergabe des Menschen in vollkommen beherrschter Haltung dem Zeitideal von Würde und Vornehmheit entspricht. Es ist ein durchaus aristokratisches: der Mensch darf sich nicht gehen lassen, er muß sich zusammennehmen. Die Absicht, schon im äußeren Auftreten die ethische Gesinnung zum Ausdruck zu bringen, verrät der Grieche der archaischen Periode in seiner Gebärde und in der Tracht. Man legt den größten Wert auf straffe Korrektheit, jede Bewegung muß der Norm sich fügen. Nur so ist die schematische Stilisierung im Großen wie im Kleinen überhaupt zu verstehen: mit einer fast ängstlichen Sorgfalt wird alles vermieden, was den herrschenden Anstandsbegriffen widerstrebt. Die Schönheit des Regelmäßigen und der Zucht ist die einzig anerkannte, man mag von keiner anderen wissen. Und daran liegt es, an dieser Scheu vor allem, was nicht der allgemeinen Billigung sicher ist, daß wir im Rahmen des Archaismus so selten auf wirklich individuelle Zeichen stoßen. Einem Beschauer, der von Haus aus einen anderen Maßstab mitbringt, drängt sich in erster Linie stets das Typische auf. Alles kleinlich Modellmäßige ist aus den Zügen des Gesichts herausgestrichen, und stets haben wir ein in diesem Sinne gereinigtes Bildnis vor uns. Der Künstler schildert den Menschen seiner Zeit, wie er sein soll, wie man will, daß er sein soll, nicht wie er ist. Auch den bärtigen Typus der attischen Grabstelen (Aristion, Lyseas) wird man am richtigsten deuten, wenn man ihn als den gegebenen Ausdruck vollkommener Männlichkeit im allgemeinen faßt, nicht als die gesuchte Angleichung an ein bestimmtes Vorbild. Der Vielfältigkeit des Wirklichen steht diese Kunst fast ablehnend gegenüber, sie ahmt sie nicht nach, sondern bannt sie in Formeln, zwingt sie unter ihren Willen. Und nach ihrer eigenen Meinung steht sie hoch über der Natur.

### 3. Ornamentierung.

Wie die archaische Kunst ihr Verhältniß zur Welt des Wirklichen aufgefaßt wissen möchte, das hat sie bereits in ihrer ersten, geometrischen Periode mit der denkbar größten Klarheit ausgesprochen, und in den eigentlich entscheidenden Fragen hält sie auch bis zuletzt an ihrem Standpunkt fest. In zwei getrennten Betten strömen Kunst und Leben, und zur vollen Vereinigung kommt es nie. Es ist nicht selten, daß die gesamte Darstellung unter dem Eindruck unmittelbarster Naturnähe zu stehen scheint, aber mitten im naiven Getrieb drin bemerkt man dann plötzlich eine Stelle, wo die Stilisierung mit einem kühnen Strich die banale Echtheit durchkreuzt, und sieht man genauer zu, so schlingt sich unter der Decke überall ein feines Geäder hin, dessen Saft das ganze Bild mit einem widernatürlichen Schimmer färbt.

Wo irgend eine Pflanze sich aus dem Boden wagt, wird sie sofort ergriffen und ins Ornamentale umgebogen. Da sitzen Vögel auf volutenartig gerolltem Blattwerk, die Tiere der Wildnis weiden in einem Zaubergarten mit absonderlich gefaltetem Gesträuch und Blumenflor. Dem vegetabilischen Muster vollends ist jeder Wirklichkeitsgehalt entzogen. Wohl lassen sich diese abstrakten Gebilde alle letzten Endes zurückführen auf Erscheinungen der Pflanzenwelt, und dem Biegen und Winden der Stengel, dem Geranke der Knospen und Blüten liegt gewiß Naturbeobachtung zugrunde, allein der Künstler verfährt mit einer schroffen Willkür, und alles was er draußen gesammelt hat, läßt er im Treibhaus seiner Phantasie in die seltsamsten Formen schießen. Dem Marmorfirs der Tempel entsiegt ein Märchenbaum von berückender Pracht, von großen Fächerpalmetten werden die Grabmäler bekrönt, reiche Bänder von aufgerichteten oder hängenden Blättern bekränzen das monumentale Gebälk wie die Wölbungen des feinsten Tongeschirrs. Lotos und Granatapfel gehören zum festen Typenschatz der Vasenmalerei. Und doch wird man niemals einem Halm begegnen, der einfach den Gesetzen des natürlichen Wachstums folgt, und jene Vermischung des Dekorativen mit konkreten Pflanzenformen, wie sie die jüngere Antike nicht ungern vornimmt, hätte beim Publikum der archaischen Zeit kaum auf Verständnis rechnen dürfen.

Nun schrickt aber diese wunderliche Stilisierung auch vor den heftigsten Bewegungen der Lebewesen nicht zurück. Wenn die geometrische Kunst die Körper von Mensch und Tier in Silhouetten von starr-eckigem Zuschnitt übersetzt, bei Umrisszeichnungen den Leib mit Gittermuster oder Zickzacklinien füllt, so geschieht das selbstverständlich in der Absicht, das Bild der realen Welt im Sinn einer rein imaginären Schönheit zu verändern. Es ist eine Idealisierung ähnlich derjenigen, welche der Dichter wagt, wenn er die Sprache des Lebens in Rhythmen gießt und mit dem Gleichklang des Reims

verbrämt. Allein anders darf man auch die Naturwiedergabe des entwickelten Archaismus nicht bewerten. Ihm sind die Flächen des menschlichen Körpers der willkommenere Tummelplatz für ornamentale Spiele, und der Zug der Muskellinien schlägt oft Wege ein, die mit den Bahnen der Wirklichkeit sich nicht decken. Frei von ängstlicher Rücksicht auf die Bedingtheiten des Stoffes, laufen die Gewandfalten zu üppigen Mustern zusammen, ihr Reiz beruht auf Wirkungen anderer Art, als das natürliche Vorbild sie hervorzubringen pflegt. Besonders wenn es an die Behandlung des Haares geht, läßt die Einbildungskraft alle Minen springen. Wie beim Tempel faßt der gesamte dekorative Reichtum in den Formen des Daches sich festnisset, so wird hier in dem krönenden Lockengebäude das Beste und Feinste gegeben, was ein gepflegter Schmuckfönn an ornamentalem Geflecht zu erzeugen vermag. Dabei denkt der Künstler keinen Augenblick daran, den normalen Wuchs und Fall des Haares oder die modischen Trachten nachzuahmen; was er dem Auge des Beschauers vorsetzt, ist lediglich Ausdruck seiner schöpferischen Laune. Zu nadelspitzen Eiszapfen erstarrt die quellende Fülle, mit einem Netz herrlicher Eisblumen überzieht sich weithin ihre Oberfläche, jeder Büschel nimmt das Aussehen einer Arabeske an. Nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin kann sich diese Stilisierung vom Bilde der Wirklichkeit entfernen. Entweder erscheint die gesamte Masse brettartig abgeplattet, nur an den Rändern lauber ausgefranst, im übrigen durch scharfe Rillen bald in horizontale Bänder, bald in senkrechte Streifen, bald durch kreuzweis verschränkte Furchen in viereckige Felder zerteilt. Oder aber die Gliederung nimmt ein stark plastisches Aussehen an und übertrumpft mit ihren Wölbungen und runden Wülsten um ein Beträchtliches das kräftigste Relief natürlicher Kräufelung. In hohe Schneckengehäuse werden dann die Stirnlocken aufgedreht, in Perlenchnüre aus lauter kugeligen Körpern die einzelnen Strähnen von Haupthaar und Bart verwandelt (Fig. 19). In anderen Fällen föhlt man sich an feingeripptes Blattwerk erinnert, oder an die Zungen eines Feuerbrandes. Auch Behaarung und Gefieder des Tieres erfahren eine Umfetzung in streng geometrische Formelhafteigkeit, und es ist keine Frage, daß diese Sphingen mit den sichelförmig gekrümmten Flügeln und dem starren Brustpanzer aus schematisierten Flaumfedern (Fig. 18), diese Löwen mit der reihenweise geschichteten Mähne besonders für tektonische Verwendung — als Grabaufsätze, Akrotere, Wasserspeier — sich sehr viel besser eignen als die naturalistischen Bildungen der klassischen oder gar der hellenistischen Zeit.

Jeden Zweifel an den ornamentalen Absichten dieser Kunst müßte der Anblick ihrer streng stilisierten Polychromie beseitigen. Es ist eine Buntheit kräftigster Art, der unser farbenentwöhntes Auge kaum gewachsen ist, und in jeder anderen Umgebung würde sie schreiend und aufdringlich wirken, nur die blendende Atmosphäre des Südens hält ihr das Gleichgewicht. Hier

aber erscheint sie auch unerläßlich, die Färbung der Skulptur bildet den notwendigen Abschluß der künstlerischen Arbeit. Für den Griechen ist ein bloß gemeißeltes Bild ein unfertiges Bild. So geht über Bau- und Schmuckformen der Tempel, über die gesamte figürliche Plastik ein wahrer Sprühregen funkelnder Farbe hernieder und erweckt die dumpfe Masse des Stoffes zu frischem Leben. Der Gesamteindruck ist ein lichter, freudiger. Allein dies oft überreiche Kolorit ist unabhängig von der natürlichen Erscheinung der Dinge, und die Farbenskala entspricht nicht der Palette der Wirklichkeit. Die älteren Skulpturen, besonders die Kalksteinbildwerke der Akropolis, sind in ein äußerst grelles Gewand gehüllt, und ihre Farbenakkorde übertönen als schmetternde Fanfaren die bescheidenen Stimmen der Natur: aus grünen Augen glotzen uns die Ungeheuer und Wundertiere an, ein glänzendes Blau deckt die Leiber der Pferde und Stiere, auch das menschliche Haar ist damit gefärbt. Mit der Zeit mäßigt und beruhigt sich dies überlaute Wesen, und im Wechsel des Systems mag man immerhin eine langsame Annäherung an natürliche Farbwerte erblicken: aber noch gegen Ende des Archaismus sind Haar und Augensterne der Menschen rot bemalt, die Mähnen der Pferde blau. Und dann läßt gerade die Bildhauerei der jünger-archaischen Zeit die farbige Verzierung immer nur an bestimmten Stellen zu, während größere Flächen des Körpers, der Gewandung im reinen Weiß der Marmorhaut erstrahlen. Es besteht hier nicht die Absicht, das Bild nach Maßgabe der Wirklichkeit zu tönen, sondern rein dekorative Gesichtspunkte entscheiden über Auswahl und Verteilung des bunten Schmuckes.

Denn so willkürlich, wie die Farben ausgesucht sind, erscheinen sie auch an die plastische Form geheftet. Der Eindruck des scheidigen Vielerleis, den diese polychrome Skulptur im ersten Moment zu erwecken pflegt, beruht auf der lebhaften Abwechslung kleiner und kleinster Farbteile, so daß man sich oft an mittelalterliche Glasmalerei erinnert fühlt. Bis in die Musterung von Diademen, Gürteln und Gewandborten läßt dieser emsige Wechsel sich verfolgen. Aber im Grunde ist es eine äußerst beschränkte Abstufung, in die Hauptrollen teilen sich die beiden Kontraste Blau und Rot, und ganz bescheiden nur läßt da und dort noch ein weiterer Ton sich hören. Die Färbung ist sehr viel ärmer und einfacher als diejenige der Wirklichkeit. Die Giebelskulpturen sind stets mit denselben Mitteln bemalt wie der architektonische Rahmen, das gilt nicht nur für die strotzende Buntheit der hocharchaischen Kalksteinbauten, sondern noch für die weit maßvollere des äginetischen Marmortempels. Hier handelt es sich nun freilich um angewandte Plastik, allein auch die selbständigen statuarischen Denkmäler, wie jene herrlichen Mädchenstatuen der Akropolis, sind im wesentlichen gleich geschmückt. Bild und Bildträger machen zusammen das Kunstwerk aus und verwachsen zu einer Einheit von so streng organischer Art, wie sie die spätere Entwicklung nicht mehr kennt.

Die Figur, welche den stattlichen Sockel als Akroter bekrönt, mit ihrer feierlich abgezirkelten Pracht, ist selber etwas wie ein Ornament und ganz ornamental gehalten. Nach Form und Farbe sind die Statue und ihr Postament aufeinander eingestimmt und stets im gleichen Grade stilisiert. Als eine feinzweigige Schlingpflanze umspielt die bunte Musterung das Ganze von der Wurzel bis in die letzte Endigung hinauf.

Die Malerei wiederum besitzt ihr besonderes Farbenmaterial und gehorcht ihren eigenen Gesetzen, aber im Grunde besteht hier kein Unterschied. Die schwarzfigurigen Vasen mit dem starren Gegensatz des tiefdunkeln männlichen Fleischtons zum leuchtend weißen der Frauen stehen dem Naturbild ebenso fern wie jene lebhaft bunt ausgefärbten, wo die verschiedenfarbigen Tupfen in zierlichstem Rhythmus unablässig durcheinanderhüpfen. Man gehe etwa auf der Caeretaner Hydria mit der Darstellung des Buisirisabenteuers dem wohlberechneten Wechsel von Dunkel und Hell in der Hautfarbe der Ägypter nach, der sehr feinen Verästelung von Schwarz, Weiß und Rot bei der Negergruppe der Rückseite (Fig. 9), die auch im rein Dekorativen (Henkelpalmette, Stabmuster) in genau der gleichen Reihenfolge sich wiederholt. Den Verlust der monumentalen Gemälde können uns diese keramischen Produkte freilich ebenfowenig ersetzen, wie die bemalten tönernen Weihtäfelchen oder die Metopen von Thermos. Und doch wird man auch die Wandmalerei dieser Zeit in ähnlich wirklichkeitsfremden Geleisen sich vorzustellen haben: trotz aller Fülle und Lebensfrische des Inhaltes, von welchen die literarischen Nachrichten uns erzählen. Die lachende Buntheit der stark von ostgriechischen Vorbildern beeinflussten Grabgemälde in Etrurien dürfte uns am ehesten einen Begriff vermitteln von der Art, wie diese Kunst um die Blöße oft recht derber Diesleitsfreuden den Zaubermantel einer ganz phantastischen Färbung schlägt.

Und dann ist es vielfach schon die Technik als solche, welche von vornherein jede Illusion vereiteln muß: die hellfigurige Malerei auf schwarzem Grunde sowohl wie die ältere Silhouettenmanier, mit welcher der realistisch empfundene Schattenriß der neuzeitlichen Kunst keinen Vergleich erträgt. Die anfangs allgemein herrschende Sitte der Füllornamentik, die bald vereinzelte mässige Brocken mitten in die figürliche Szene verstaubt, bald den ganzen Grund mit Motiven abstrakter Natur durchsetzt, entrückt den bildlichen Vorgang der räumlichen Sphäre. Und doch ist es keineswegs mangelnde Anteilnahme an den Dingen wie sie sind, welche zu dieser eigensinnigen Stilisierung führt, und es ist durchaus nicht so, als hätte die Abkehr von der Wirklichkeit das Naturgefühl erstickt. Gar nicht selten verbirgt sich hinter der schematischen Zeichnung ein erstaunliches Verständnis für die sinnliche Erscheinungsform, helllichtige Beobachtung, eine große Vertrautheit mit dem Tatsächlichen. Nichts wäre verkehrter, als angelichts archaischer Kunstwerke



die Naturtreue zum Gradmesser für Werturteile zu machen. Denn wir haben es hier mit einer Kunst zu tun, welche die nackte Wahrheit zurückstellt, um einer Welt der reinen Vorstellung Platz zu schaffen, und Schmutz und Staub des Erdbodens hält sie ihr mit Absicht fern.

### III. Manierismus.

Die Gefahren, denen jede formalistisch gefinnte Richtung sich aussetzt, hat die archaische Kunst auf die Dauer nicht abzuwehren vermocht, da sie auf ihren einmal festgelegten Grundfätzen eigenfinnig bis zuletzt beharrte. Aus dem engen Gehege dieser Beschränktheiten führt kein Weg ins Freie hinaus; ein peinlich gepflegter Garten ist ihr Reich, zwischen dessen künstlichen Beeten und gestutzten Büschen die Entwicklung immer verschlungener Pfade geht. Der Fortschritt zeigt sich in einem unablässigen Verfeinern der künstlerischen Ausdrucksmittel, zugleich aber tritt der Hang zu mechanischer Wiederholung immer deutlicher hervor, und die Bahn, auf der sich das Schaffen des Künstlers bewegt, wird mehr und mehr von einer verfälglichen Glätte.

Ein solcher Verlauf müßte sich voraussehen lassen, schon wenn man die frühen Äußerungen der archaischen Kunst mit kritischem Auge betrachtet; von Anfang an ist die Liebe zum Schnörkel da. Allein erst gegen Ende der Periode wächst sie zu einer Macht sich aus, die alles unter ihre Herrschaft zwingt, und angesichts dessen, was das sechste Jahrhundert an einheitlicher ornamentaler Verbrämung und Verzauberung geleistet hat, muß man in der Tat von einem Stil des Manierismus reden. Ihm hat sich der gesamte Bereich der hellenischen Kultur allmählich unterworfen, doch geht die Bewegung auf örtlichen Ursprung zurück, und wir können ihren Zug von Ost nach West verfolgen. Kleinasien und die benachbarte Inselgruppe bilden den eigentlichen Herd dieser preziösen Förmlichkeit, und sicher hat die Berührung mit dem nahen Orient entscheidend mitgewirkt. Das griechische Festland hat solchen Anreizen längere Zeit widerstanden und seine bodenständige nüchterne und etwas schwerfällige Art behauptet. Nach und nach aber gerät die Kunst auch hier in die Zirkel der Koketterie, und für Athen bedeuten die Jahrzehnte der Tyrannis die Befreundung des eigenen bedächtigen und geraden Wesens mit der Affektiertheit der östlichen Welt. Die ionischen Einflüsse, die seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts mächtig anschwellen, gestalten Anschauungen und Lebenshaltung der Athener gründlich um; die vornehme Gesellschaft gibt sich den Moden der ostgriechischen Kultur, die als überlegen empfunden werden, rückhaltlos hin. Das Resultat ist eine völlige Veränderung von Tracht und Sitte: davon wird noch ausführlicher zu reden sein. Aber auch in geistiger Hinsicht verfällt Athen dem Banne Ioniens. Und mit den

Stoffen und Ideen, mit der feingeschliffenen Sprache feiner Philosophen und Dichter, denen der Hof der Peisistratiden gastliche Aufnahme gewährt, finden auch seine Steinmetzen und Maler sich ein, und der Geschmack des Publikums huldigt dem zierlich gedrehten Stil der fremden Kunst. Bildhauer aus Paros und Chios arbeiten in Athen und machen hier Schule. Unter den Meister-signaturen der attischen Töpferindustrie begegnen uns neben altheimischen Namen solche von ganz exotischem Klang, wie Amasis, und wenn einer sich herausnehmen darf, seine Fabrikate einfach als «der Skythe» zu zeichnen, so lehrt uns das, wie hoch damals das Fremde im Wert gestiegen war.

Es ist möglich, daß das Urteil unsrer Zeit die Wirkung dieser Einflüsse und die Macht des Manierismus überschätzt und seine Spur auch da erkennen möchte, wo der heiße Atem des Ostens die kühlere Stirn Athens vielleicht nur flüchtig streifte. Gewiß hat es an Persönlichkeiten nicht gefehlt, die andere Ziele verfolgten, und es gibt innerhalb des reifen Archaismus auch eine Richtung, die unbeirrt, energisch und auf geradem Wege dem schlichtgroßen Ausdruck der klassischen Kunst zustrebt. Doch ein durchschlagender Erfolg war diesen Tendenzen nicht beschieden gegenüber einer Zeitströmung von solcher Gewalt, daß sie selbst den Zusammenbruch der Tyrannenherrschaft mit ihren aristokratischen Gepflogenheiten überdauern sollte. Erst die Umwälzung des gesamten nationalen Lebens im Zeitalter der Perserkriege bringt dann die endgültige Abrechnung. Seitdem hat der Manierismus nur in abgesprengten örtlichen Spielarten und in bestimmten hieratischen Formeln, wie im vorgeschriebenen Bildschmuck der panathenäischen Preisvasen oder im Kultapparat, ein stilles Dasein gefristet. Daß Jahrhunderte später der Sammeltrieb eines eklektischen Klassizismus die veralteten Dinge wieder ans Licht ziehen und zu einem kurzen Scheinleben erwecken sollte, gehört zu jenen Launen der Kunstgeschichte, die sonderbar, aber gewiß nicht unerklärlich sind.

### 1. Zuspitzung der Form.

Die Art, wie ein Bild zustande kommt, ist auch in diesem letzten Stadium der archaischen Kunst, trotz dem gegenseitigen Austausch und regen Verkehr, nach den Landschaften verschieden. Schon das Lineament an sich betont den örtlichen Ursprung, jede Gegend hat ihren besonderen Strich. Im ionischen Osten macht sich bereits in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts eine Erregung bemerkbar, die alles zu leisem Vibrieren bringt. Ein nervöses Knistern geht durch die Linien, sie kräufeln sich, wie mit dem heißen Eisen künstlich gewellt, in kurzen zuckenden Bewegungen. In Malerei und Plastik gewöhnen sich die Locken des Haares, die Pferdeschweife und Mähnen diesen kokett tänzelnden Rhythmus an; auch Säume und Falten der Gewänder werden von der zitternden Unruhe erfaßt, schwingen bebend hin und

her. Es bildet sich ein eigentümlicher Tremolierstrich heraus, der für das Wesen dieser ionischen Kunst ungemein bezeichnend ist und ihrer Neigung zum Runden, Wölbigen entspricht. Die Kurve ist hier diejenige Linie, welche überall den Ausschlag gibt. In der Ornamentik, die mit ihren Flechtband- und Halbmondmotiven, den mächtigen federnden Spiralen und dem Rollwerk von Ranken und Voluten den Eindruck einer wogenden Unrast hervorruft. Aber auch die Formen der Pflanzen- und Tierwelt setzen sich in drehende Bewegung, da werden Stengel und Blätter elastisch geschweift, Hörner und Schwänze beinahe zum vollen Kreis gebogen, und auf den sogenannten Augenschalen zerfließen selbst die Teile des menschlichen Gesichts zum weichen Liniengeschlinge. Im Grunde ist es derselbe Saft, der schon in der schwellenden Stilisierung der minoischen Kunst kreist und treibt, und man geht wohl nicht fehl, wenn man da und dort ein Weiterflackern alter Gewohnheiten erkennen möchte. Die scheckige Zeichnung der Tierleiber auf Vasen und Tonsärgen aus Kleinasien erinnert stark an die Technik der mykenischen Zeit, aber von dem freien und unbedenklichen Wurf jener frühen Malereien unterscheidet sich die neue Art durch eine seltsam kapriziöse Führung der Konturen, und dieses eigeninnig gewundene Gebaren ist es, was dem ostgriechischen Manierismus sein besonderes Gepräge gibt.

Ganz anders benimmt sich die Kunst Athens, sie verleugnet auch in diesen Zeiten festlichen Glanzes den nüchternen Grundzug ihres Wesens nicht. Die Linien, mit denen sie ihre Bilder baut, sind hart und von einer gläsernen Sprödigkeit. Spirale und Bogenstrich gehören auch hier zum festen Spielplan, allein sie haben etwas Widerspenstiges, müssen sich krümmen lassen wie Eisendraht, ihren Bewegungen fehlt der flüssige Zug. Dem hier herrschenden Geschmack sagt vielmehr der gestraffte Strich zu, der sich edig bricht, und statt des fortlaufenden Wellengeschaukels geht es in ewigen Knickungen vorwärts, aber im gleichen kurzatmigen Tempo wie dort. Bezeichnende Proben dieser steifen Zickzackbewegung bieten die knotigen Spazierstöcke der Männer auf rotfigurigen Vasen strengen Stils. Die Schwingen von Flügelfiguren und gefiedertem Getier sind zu scharfen Zahnreihen regelmäßig ausgeschnitten, die Grenzlinie des Stirnhaares wird edig gefranst. Der Umriss eines übergeworfenen Mantels verläuft als zackiger Kamm, treppenartig stufen sich die Säume ab, spitzen Stalaktiten ähnlich schiebt sich das Gehänge der Gewandzipfel zusammen, und die typischen Schwalbenschwanzenden der Kleider nehmen ins Unmögliche verfeinerte und zerbrechliche Formen an. Auch hier handelt es sich um Äußerungen eines Stilgefühles, dessen Entwicklung man eine endlos lange Wegstrecke zurückverfolgen kann. Die Mäanderborte, die uns auf Schritt und Tritt begegnet, ist ein Erbstück der alten geometrischen Dipylonkunst, ist auch in der Zwischenzeit unablässig verwendet worden. Jetzt aber nimmt das Motiv noch einmal

einen neuen Anlauf, und seine eckig gespreizte Bewegung ist so sehr zum sinnbildlichen Ausdruck des ganzen Formenwillens geworden, daß man sich gar nicht wundern kann, wenn auf der Schale des Peithinos (Fig. 22: Peleus ringt mit Thetis) der Umriß der verschlungenen Hände des Helden zur selben ornamentalen Formel erstarrt, die im Muster des Bildrahmens und des Stirnschmuckes der Frau mit unermüdlicher Regelmäßigkeit sich wiederholt.

Trotz aller örtlichen Unterschiede jedoch, und bei noch so scharf ausgeprägter Selbständigkeit der einzelnen Stilgruppen: über die großen Fragen der Zeichnung und Komposition sind sie sich einig, und ihre Anschauungen wurzeln in gemeinsamem Boden. Vor allen Dingen begegnen sich Often und Westen in ihrer Freude an einer Zierlichkeit, die bis zum Äußersten getrieben wird. Die Linien werden immer mehr verdünnt und lösen sich gern in Fadengeringel auf. Ein sonderbarer Anblick, wenn auf klazomenischen Sarkophagen und silberverwandten Vasen an phantastisch körperlosen Stengeln große Glockenblumen schwanken, so wie die Seifenblase sich am Strohalm wiegt. Man liebt gerade dies Nebeneinander von breiter Silhouette und haarfein ausgezogenem Strich, und so spinnen sich überall zwischen fülligen figürlichen Umrissen die Stränge von Pferdezügeln und Hundeleinen wie zarte Sommerfäden hin, Lanzen und Stabattribute werden zum einfachen Riß, und die Gewichte massiver Ornamente hängen in Geweben von allerzartester Beschaffenheit. Die Flächen des nackten Körpers wie des Gewandes beleben sich mit einer an Einzelformen oft überreichen Zeichnung von Muskeln und Falten; bald spritzen die Linien, zu Bündeln gesammelt, gleich einem jäh aufschießenden Strahl, bald rieseln sie still und in gleitendem Fluß, und dann wieder umkreisen sie eine Form in zitternden Kringeln, wie sie sich bilden, wenn man einen Stein ins Wasser wirft, dicht aneinandergereiht und in rhythmischer Folge. Nicht auf eine naturalistische Wiedergabe des Stofflichen ist dabei die Absicht des Künstlers gerichtet, sondern auf erhöhten dekorativen Effekt; die Anordnung der Faltenzüge verharret bis zum Ausgang des Archaismus in ganz konventionellen Bahnen, und meist ohne Rücksicht auf den gewölbten Kern, den die Hülle umspannt. Wo es aber um behaartes Fell, Schuppenhaut von Schlangen und fischleibigen Dämonen, um Athenas Ägis oder ähnlich kleingeteilte Oberflächen sich handelt, da kann man mit Stricheln kein Ende finden, und hier fühlt diese tiffelnde Manier sich ganz in ihrem Element. Die breite Masse wird mosaikartig in zierlichste Teilchen zerlegt, und nicht nur in der Plastik, sondern auf Gemälden sogar setzt man die einzelnen Beeren von Sträuchern und Weintrauben, die Enden der Schneckenlocken in erhöhtem Relief auf: eine Technik des «Pointillismus», welche das Bild in unruhigem Glanze flimmern läßt. Nichts scheut man so sehr wie ein leeres Feld; noch ist der horror vacui nicht überwunden, und ängstlich wird das Zustandekommen von blöden Stellen vermieden. Wo

irgend die Formen sich auseinanderbiegen, bestreut man den Zwischenraum mit einer Saat, der die zierlichsten Sachen entsprossen. Auf die Gewandflächen werden winzige Kreuzchen und Rosetten gespritzt, Ringlein, Tupfen und Punkte. Den pikanten Reiz des Schönheitspflästerchens auf blasser Haut hat schon die Kosmetik der Ionier entdeckt. Bei figürlichen Szenen ist man von der primitiven Verwendung anorganischer Füllornamente abgekommen, statt dessen läßt man zierliches Laubwerk die Darstellung umranken, allerlei Kleinkram treibt sich herum. Mit wachsendem Geschick verwertet man die aufgemalten oder eingeritzten Inschriften als Lückenbüsser, bald in gerader Richtung, bald zu Kurven gebogen, dann aber gibt es auch Schalenbilder, wo die Buchstaben lose über den Grund geschüttelt sind und sich da verteilen wie die Sterne am nächtlichen Himmel, die Worte sind kaum noch lesbar, oft völlig sinnlos geworden.

Es versteht sich von selbst, daß für Machenschaften von so unerhörter Subtilität das bisher gebräuchliche Werkzeug nicht mehr genügen konnte. Stichel und Stift werden zu nadelspitzer Feinheit verschärft, und die allerdünnsten Federfahnen sucht sich der Valenmaler aus. Die führende Technik ist nun die des Gravierens, sie wird mit einer sich steigenden Genauigkeit und pedantischen Sorgfalt geübt und läßt sich dem Verfahren des Kupferstichs in seiner höchsten und vollkommensten Ausbildung vergleichen. In der Tat erinnert die peinliche Akkurateße, mit der ein Meister wie Exekias seine Bildchen zurechtkritzelt (Fig. 23), an die «kläu belnde» Manier altdeutscher Zeichenkunst. Man muß diesen Wundern der Miniatur mit der Lupe auf den Leib rücken, will man ihren Reichtum bis aufs Letzte ausschöpfen. Eine entsprechende Zunahme der Empfindlichkeit beobachten wir an der Marmorbehandlung der Bildhauerei, die alten Meißel werden als zu stumpf verworfen, auf Messerschärfe müssen jetzt Kanten und Falten zugeschnitten werden, und Hand in Hand mit diesem verfeinerten Liniengefühl geht eine Vervollkommnung der Politur, welche die Flächen zu spiegelnder Glätte abschleift. Der Stein hat immer mehr von seiner Masse herzugeben, und es ist unglaublich, was Marmorfiguren auf der Stufe der Ägineten an halsbrecherischer Kühnheit der Statik zugemutet wird. Während nun aber in der Modellierung der Körperformen mit ihren weichen Schwellungen ein ganz neuer plastischer Sinn sich meldet, bemerken wir im Gegensatze dazu oft eine seltsam leblose Wiedergabe des Gewandstoffes. Die älteren Skulpturen von der Akropolis stehen in dieser Hinsicht dem Vorbilde der Wirklichkeit entschieden näher als einige der jüngsten: mit ihren gewaltfam plattgedrückten, steifen und zu eigentlichen Mustern geschichteten Falten, in deren gezielter Regelmäßigkeit dieser Manierismus seine letzten Trümpe auszuspiesen sucht.

Wieder, wie ganz im Anfang der archaischen Periode, bemächtigt eine ornamentale Stilisierung sich auch der organischen Lebewesen und verstrickt

sie in die feinen Maschen ihrer Spinngewebe. Nicht daß ein durchgehendes Entmaterialisieren stattfände wie in den Tagen der geometrischen Kunst, die den Geschöpfen das rote Blut aus den Adern saugt; die Verwandlungen sind von einer raffinierteren Art, aber nicht weniger einschneidend. Und doch ist nicht diese Neigung zum Schnörkel das eigentlich Entscheidende, sondern die Tatsache, daß auch da, wo dem natürlichen Aussehen der Dinge anscheinend keine Gewalt geschieht, jedes greifbare Objekt ins Grazile umgesetzt wird. Man gewinnt den Eindruck, als hätten alle Körper überhaupt an Gewicht eingebüßt; in Wirklichkeit aber ist es so, daß man ein Auge hat nur für die zierlichen Bilder der Umgebung und Andersgeartetes hartnäckig überieht, und durch eine solche Auslese schafft sich diese Kunst eine eigene Welt von einer schwebenden Leichtigkeit. In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts gewinnt die Landschaft in der Malerei eine sehr auffallende Geltung; die Szene belebt sich mit verschwenderisch reicher Vegetation. Weinlauben und Obstgärten, ganze Haine und Wälder füllen die Gründe bis in den letzten Winkel, und es wird Wert auf ein buntes Vielerlei gelegt. Und doch ist alles Gewächs von der gleichen übermäßigen Schlankheit; dünne Stämme, oft zu mehreren verschlungen, säuselnde Zweige und spitzige Blätter, und Zufall ist es nicht, daß man von den Bäumen am häufigsten Palme, Tanne, Olive antrifft, und Rebstock und Platane mit ihrem zackigen Laub. Auch die rein ornamentale Flora verwendet ausschließlich schmale Formen für ihre Ranken, Fächerpalmetten und Knospen, die sehr lang und mit der starren Geradheit einer Stichtlamme aus dem Stengel schießen. Unter dem Getier sucht man nach Gattungen von feinem und zierlichem Bau, und es ist ungemein bezeichnend für den modischen Geschmack, daß jetzt der hochstielige Reiher zum Hausgenossen des Menschen wird und selbst in Frauengemächern Eingang findet. Pferd und Hund fügen sich ausnahmslos dem allmächtigen Zeitideal, was sind diese Leiber mager, die Beine unwahrscheinlich dünn, Ohren und Schnauzen zugespitzt! Wo sich die Zahl der Figuren vervielfacht, bei Darstellungen eines Viergespanns zum Beispiel, wird der Umriss der Gruppe in ein faseriges Bukett verwandelt.

Daß der Mensch sein eigenes Bild nur in veredelten Verhältnissen sehen mag, bedarf nach all dem keiner weiteren Begründung mehr. Die Frauen sind trotz der schwellenden Üppigkeit ihrer Formen überaus zart und zierlich gebaut, und nach wohlbeleibten Männern würde man vergebens Umschau halten; Kinder wie Greise zeigen denselben hageren, fettlosen Körperbau. Ein sensibiles und schlankgliedriges Geschlecht ist es, mit zerbrechlichen Knöcheln, mit Händen und Füßen von aristokratisch schmaler Gestalt; mit Fingern, die sich wie Schmetterlingsfühler bewegen, und hohem, biegsamem Hals. Dem Gesicht geben mandelförmig geschlitzte Augen, kantige Brauen und Lippen ein spitzes Aussehen; sein Kontur verläuft in unruhigen Winkelzügen, weit

und mit scharfen Ecken springen Kinn und Nase vor. Für ihre Geschöpfe von einer so außerordentlich delikaten Art hat diese Kultur nun in der Tracht sich einen passenden Rahmen hergerichtet. Es wäre eine lohnende Aufgabe, den Einflüssen des manierten Stilgefühls auf die Entwicklung der Kleidermode, nach Schnitt und Schmuck, im einzelnen nachzugehen: von den weichen Stiefeln der Ionierinnen, deren lange gebogene Schnäbel so auffällig an gotisches Schuhwerk erinnern, bis zu den hohen kegelförmigen Hauben unterstreicht und steigert das gesamte Kostüm die Vorstellung einer feingezüchteten Körperbeschaffenheit. Das Überhandnehmen barbarischer Gewandung hat man sich nicht bloß aus der offenbaren Vorliebe für orientalisches Wesen im allgemeinen zu erklären, sondern diese enganliegenden und bizarr gemusterten Trikots, die Zipfelmützen und geschweiften Kappen skythischer und persischer Herkunft entsprechen den spitzfindigen Schönheitsbegriffen und dem besonderen Formenideal der Zeit.

Und neben dem Zierlichen das Gezierte. Das sind keine natürlichen Bewegungen mehr, gar so kraus und launisch geht es vorwärts und wieder zurück, in kurzen Ablätzen und Wendungen von überraschender Plötzlichkeit, immer aufs neue reißt die Linie aus, entschlüpft der zuerst eingeschlagenen Richtung, flüchtet auf Abwege. Man setze bei einer beliebigen Einzelform an und verfolge etwa die Zeichnung einer Pferdefessel: wie sich das windet und sperrt und ein- und ausbiegt. Das Haar verästelt sich ohne Ende, und wenn es nun plötzlich Mode wird, einen Backenbart zu tragen, so geschieht es dem verschörkelten Zug seines Flaums zuliebe. Der Schlangenrand der Ägis kann sich in störrischen Krümmungen nicht genug tun, sogar das Blut der Wunden muß in wirren Bächen durcheinanderfließen. Dem Lebensaft wird eine Mischung eingespitzt, die den normalen Pulschlag ändert. Eine Unsumme von Komplikationen birgt der Motivschatz der älteren rotfigurigen Malerei. Als sei die Welt närrisch geworden, hebt nun ein ganz verzwicktes Gestikulieren an, ein Tänzeln, Schlenkern, Gliederwerfen; die lockeren Spiele des dionysischen Gelindels verleiten auch die bisher so nüchterne menschliche Gesellschaft zu den verwegenen Akrobatenkünsten, und bei unglaublicher Verrenkung des Körpers werden schwere Fässer sowohl wie das allerfeinste Klingeschild vor dem verblüfften Beschauer balanciert. Das Auge verlangt nach dem Bizarren, und doch ist die Ursache nicht in optischen Bedürfnissen allein zu suchen, sondern in der nervösen Veranlagung der Zeit überhaupt. Wie würde das Verständnis für die Grundlagen des Phänomens uns erleichtert werden, könnten wir einen Menschen jener Tage nur ein paar Sätze sprechen hören!

## 2. Verfeinerte Art.

Es ist selten, daß die Verwandtschaft von Formen Sprache und ethischer Haltung einem so klar vor Augen tritt, wie in der Periode des reifen Archaismus, wo die Flucht vor dem Einfachen und Natürlichen Kunst und Leben in die gleichen Irrgänge hineinzieht. Das Gebaren des Menschen nimmt seltsam gekniffene Formen an. Wieder wurzelt die treibende Kraft im griechischen Osten, und wir sehen, wie von dort aus die Ideen einer wählerisch gepflegten Gesittung immer weiter sich verzweigen, bis schließlich die modische Zierlichkeit den ganzen Raum der hellenischen Welt durchdrankt. Wie in der äolischen und ionischen Poesie das Lob einer beherrschten Lebensführung und Wohlanständigkeit erklingt, so zeigt uns die Bilderwelt der Vasen- und Sargmalerei sowie der Plastik kleinasiatischen Ursprungs die frühesten Proben jener streng geregelten Etikette, die ihren Siegeszug bis in die entlegenen Kolonien des Westens und nach Etrurien ausdehnen sollte. Die Menschheit gewöhnt sich eine gekünstelte Gangart an. Die Füße setzen sich in kurze trippelnde Bewegung, oder sie trennen sich weit zu einem hüpfenden Zehensschritt, als gelte es den Pfützen der Straße auszuweichen. Ein peinliches Sauberkeitsbedürfnis bestimmt das ganze Gebaren. Jenes sorgsame Raffen der Röcke, zuerst bloß ein Gebot der Zweckmäßigkeit, wird immer mehr zum gewohnheitsmäßigen Ausdruck der Grazie und Eleganz, und die lesbische Dichterin spricht, wie fein bemerkt worden ist, von dieser Geste als von einem Prüfstein vornehmer Erziehung: «Welch Bauernweib hat dir den Sinn betört, die nicht versteht, wie man das Kleid an die Knöchel zieht?» (Sappho fr. 70). Die Kunst des Treppensteigens muß damals zu hohem Raffinement sich ausgebildet haben; auffallend oft versucht man sich in der Wiedergabe jener federnden Bewegung, mit der eine Frau im rauschenden Kleid sich auf den Tritt ihres Wagens hebt. Unnachahmlich die präziöse Art, wie eine Schleppe angefaßt und gelüpft wird, daß der Stoff in geschweiften Falten schwingt. In der statuarischen Plastik hat sich das Motiv zur festen Formel ausgewachsen, die lange Reihe der marmornen Mädchenbilder von der Akropolis wird nicht müde es zu wiederholen, aber mit einer stets verfeinerten Empfindung für seinen eigentlichen Sinn, und in jedem einzelnen Fall fesselt die Lösung durch ihren selbständigen Reiz. Was immer die schlanken Finger berühren mögen, sie tun es vorsichtig und leise, der volle Griff, das hastige Zupacken ist als ein Zeichen von Unbeherrschtheit und mangelndem Takt verpönt. Selten fährt eine Hand auf geradem Wege ihrem Ziele zu, sondern die Bewegung hat etwas Gezwungenes, Bedächtiges: nur wer sich mit Reserve zu geben weiß, versteht sich auf feine Manieren. Attribute und Waffen werden anders getragen, als es sonst zu geschehen pflegt, mit einer graziösen Leichtfertigkeit, die Anstrengung des Hebens soll dem Be-



schauer nicht zum Bewußtsein kommen. Es ist immer etwas Theatralisches in der überlegenen Art, mit der man sich seinem Gegenüber präsentiert.

Wie die Geste, so hat auch die Miene der Spiegel eines bewußten ethischen Verhaltens zu sein. Von dem archaischen Lächeln schlechthin wird man heute nicht mehr sprechen, denn jene starr grimassenhafte Gesichtsbildung, die den Skulpturen der älteren Periode den freundlich glotzenden Ausdruck gibt, will nicht anders beurteilt sein als ein primitiver Versuch, die leblose Ruhe der Züge zu brechen; allein die Verschiebung der Mundpartie setzt noch ganz unvermittelt und ruckweise ein, und ohne jedes Mitspielen der Umgebung, so daß hinter diesem hilflos verzerrten Grinsen niemand seelische Stimmung suchen wird. Es ist ein Lächeln der Verlegenheit, aber nicht der psychologisch bedingten; es verschließt kein Geheimnis, und wenn dieser Schein gutmütigen Wohlwollens bei Gerechten und Ungerechten uns entgenleuchtet, so braucht man nicht mit Hamlet sich zu wundern, «daß einer lächeln kann und immer lächeln, und doch ein Schurke sein». Der Manierismus dagegen, der seine Mimik schon voll in der Gewalt hat, setzt den Zügen nun in der Tat ein süßliches Lächeln auf, und hier ist es mehr als ein mechanisches Muskelspiel. Es soll einer bald echten, bald künstlich erzeugten Heiterkeit Ausdruck geben und gehört als ein wesentlicher Zug in das Programm dieser berechnenden Stilisierung; es paßt zum übrigen gezierten Tun, daß man die Lippen sich kräuseln läßt. Nun gibt es Bilder, wo die schalkhafte Koketterie der Art des Vorwurfes entspricht, in einer ionischen Darstellung des Parisurteils (Amphora in München) werben die Göttinnen um die Gunst des Richters mit gespitztem Mund und den holdseligsten Grübchen ihrer Wangen. Stets wird der ganze Apparat einer aufs äußerste zugeschliffenen Mienenkunst in Bewegung gesetzt, und in der Plastik erreicht die Modellierung des Untergesichts eine Zartheit ohnegleichen und einen berückenden Schmelz. Kein Zweifel jedoch, daß in vielen Fällen das strahlende Antlitz zur Maske geworden ist, zum Instrument eines demonstrativen Freundlichseins, von einer oberflächlichen und angelernten Art.

Das Gefühl, den kritisch beobachtenden Blicken der Umwelt ausgesetzt zu sein, fälscht die naive Unbefangenheit des Auftretens, und in die Haltung kommt etwas Absichtliches, fast Ängstliches. Der gerade aufrechte Gang mit scharf eingezogenem Kreuz, zu dem man sich zwingt, hat mit der starren Geradheit des älteren Archaismus nichts zu tun; es ist die Vorstellung von der Grazie des Steifen, welche die Figur in die Zwangsjacke der Affektiertheit steckt. Sogar der familiäre Verkehr nimmt künstlich gefärbte Formen an, und über jene schlichten Szenen der Grabmalkunst, welche die Verstorbenen im Alltag ihrer Häuslichkeit zu schildern haben, ist eine beklemmende Feierlichkeit gebreitet. Daher war es gewiß ein erklärlicher Irrtum, wenn das sog. Leukothearelief der Villa Albani (Fig. 24) lange Zeit im Sinn einer heiligen

Geschichte gedeutet wurde; und dem Betrachter wird es noch immer einige Mühe kosten, in dieser Szene, die mit dem gemessenen Takt einer höfischen Zeremonie sich abwickelt, das Bild eines bescheidenen Erdenglückes zu sehen. Gar so unnahbar stolz thront diese Mutter, hält sich die Kleine weit vom Leib, und unter dem kühlen Hauch untadeliger Korrektheit muß selbst das kindliche Liebkosen zur Geste der Ehrfurcht werden. Die übrigen Figuren wohnen dem Vorgang in einer beherrschten und gefammelten Haltung bei, wie zur Defiliercour bereitgestellt. Allein sehr zu Unrecht hat man diese zögernde bedächtige Bewegung des Ganzen der «starren Unbehilflichkeit des alten Stils» zur Last legen wollen: das Relief ist eine der allerletzten Proben dieses Manierismus, und das gewollte Anshalten der formalen Ausdrucksmittel ist in vielen Einzelheiten so deutlich spürbar, daß man auch hinter der gedämpften Gebärden Sprache bestimmte Absichten erwarten muß.

Noch weit mehr natürlich steht das Benehmen in der Öffentlichkeit und das gesellige Leben unter dem Zeichen einer glatten Formkultur. Und man liebt gerade Szenen, die sich leicht dem Charakter einer repräsentativen Schaustellung anpassen. Das Schema einer *santa conversazione*, das Götter oder Heroen der Sage paarweise oder in Gruppen vereinigt, begegnet uns sehr oft. Sie begrüßen sich, oder stehen in ruhigem Gespräch; die Situation als solche ist belanglos, bleibt auf die Frage nach der Motivierung meist die Antwort schuldig. Um so größeres Gewicht wird nun aber auf schöne Äußerlichkeit gelegt, bis in die Haltung des kleinen Fingers ist die Gebärde beherrscht und von einer Überlegung, als habe man vor dem Spiegel die Wirkung ausprobiert. Und das alles ist von einer unbedingten Einheitlichkeit, derselbe Sittenkodex herrscht im Himmel und auf Erden, es gibt keinerlei Abstufung: die Mädchen, die am Brunnen Wasser holen, unterhalten sich mit der gleichen gediegenen Vornehmheit wie die Bewohnerinnen des Olympos. Wenn ein Manierist reinsten Wassers wie der Vasenmaler Oltos eine Versammlung von Gottheiten darstellt, so wird die Geziertheit auf die Spitze getrieben. Die Herrschaften sitzen im vollen Schmuck ihrer Attribute da, drehen Blumen und Früchte in über schlanken Händen, fächeln mit Zweigen Kühlung sich zu. Eine wispernde Unruhe geht durch den Kreis, ein fortwährendes Wenden der Körper und Drehen der Köpfe, und ist es nicht, als spüre man den elektrischen Funken einer salonfähigen Konversation von einem zum andern hüpfen? Im Fries des Siphnierschatzhauses zu Delphi (Fig. 20) folgen die Götter einem Schauspiel, das sie sichtlich erregt, und doch hält sich das Gespräch in den Schranken des guten Tons; man ist in Gesellschaft und vergißt das nicht. Die Damen haben erst die Röcke glatt gestrichen, bevor sie sich setzten, und keiner der Anwesenden läßt sich so weit gehen, daß er die Beine übereinanderschlägt oder auch nur die Füße kreuzt; höflich und diskret, mit einer fachte tippenden Berührung, wendet man sich dem

Nachbar zu. Nicht leicht ließe ein stärkerer Gegensatz sich denken als der zwischen der schwülen Atmosphäre hier und dem großartig lässigen Gebaren der klassischen Zeit, wie es in der Götterversammlung des Parthenonfrieses sich kundgibt.

Derselbe Gegensatz trennt das freie und ungebundene Auftreten der Parthenonreiter und jenes Höchstmaß von künstlichem Drill, mit dem in den Tagen der höfischen Kultur die *jeunesse dorée* Athens zu Pferde einherfolziert. Das Reiterbild ist ein Lieblingsthema der streng rotfigurigen Vasenmalerei, und selbstverständlich geht es nicht ohne Gewalttätigkeit ab, wenn sich seine Umrisse in den knappen Rahmen eines Schalenrundes biegen müssen. Und doch kann das Gezwungene und oft Naturwidrige der Haltung nicht etwa bloß aus der Raumnot erklärt werden, denn hier erzählt der kleinste Zug von der hellen Freude des Zeichners am Reiz des Kapriziösen. Immer wird hohe Schule geritten, und wie die jungen Leute in ihrem sichern Sitz auf blankem Pferd eine erstaunliche Selbstbeherrschung an den Tag legen, so ist auch die gravitatisch gezielte Gangart des Tieres das Resultat einer bis ins Kleinste reichenden Dressur. Auch die marmornen Pferdefiguren von der Akropolis sind, bei aller äußeren Ruhe ihres Schrittmotivs, von einer nervösen Spannung, die sich nicht bloß im steilgeredten Hals, im emporgerissenen Kopf, in der sperrigen gequälten Stellung des Unterkiefers, sondern selbst in der sich sträubenden Mähne verrät, feurige Renner von edler Rasse und wachem Temperament, das aber gezügelt wird durch die scharfen Machtmittel eines herrischen Willens.

Mit der straffen Zucht, die im folgenden, frühklassischen Zeitalter das sittliche Verhalten des Griechentums bestimmen sollte, hat dies überfeinerte Regelwesen nun aber keinerlei innere Verwandtschaft. Wenn dort selbst die körperliche Erscheinung der Frauen gestählt wird mit der herben Kraft des herrschenden männlichen Ideals, so ist es hier gerade umgekehrt, und das ganze Wesen dieses ausgehenden Archaismus zeigt feminine Züge. Schon daß die Tracht der Männer in so vielen Dingen der weiblichen Mode sich nähert, will beachtet sein. In keiner anderen Phase der griechischen Kulturgeschichte nimmt die Lebenshaltung der beiden Geschlechter ein so gleichartiges Aussehen an, und zwar mit entschiedener Tendenz auf weibische Grazie in Erscheinung und Gebärde. Die Männer tragen ihr langes Haar gern in derselben kunstvollen Weise aufgesteckt, wie die Damen der vornehmen Stände, und mit dem Kostüm eignen sie sich auch ihre Sitten und Unsitte an. Ratlos steht der moderne Beschauer vor dieser Verwirrung der Begriffe; Verwechslungen lassen sich oft schwer vermeiden, der Fall der «wagenbesteigenden Frau» steht nicht allein. Selbst ein Kriegermann wie Ares huldigt weiblichen Schwächen; die Art, wie er etwa seinen Helm mit drei Fingern hebt, während die zwei übrigen sich abspitzen (Schale des Oltos), ist einzig in ihrer

ausgeputzten Zimmerlichkeit. Der schwärmerische Kultus, den die Vasenmaler in so auffälliger Weise mit der Schönheit des jungen Mannes treiben, gilt dem Typus einer gazellenföhlanken Eleganz, welchen diese Zeit zur höchsten Vollendung gebracht hat. Gewiß ist es ein treues Spiegelbild der Wirklichkeit, die selbstgefällige Pose dieser niedlichen Sonntagsreiter im selben Sportanzug, im sieghaften Bewußtsein ihrer strahlenden Anmut, von bewundernden Kennerblicken umschmeichelt und umworben. Es fehlt auch nicht an Auswüchsen, die abstoßend wirken: bei den Modegecken jenes musikalischen Kränzchens, das Euphronios auf die Rückseite seines Antaioskraters gemalt hat, steigert sich die frauenzimmerliche Ziererei zur Unnatur. Und ist man einmal in diese Umgebung geraten, so schlägt einem von überall her, aufreizend und ermattend, das Parfüm einer verzärtelten und fast dekadenten Gesellschaft entgegen; das flirrt und winkt mit stehenden Blicken, das spielt am Gewandsaum mit nervösen Fingern, und selten fehlt in der Hand die Blume, die hier das Riechfläschchen vertreten muß.

Man wird sich nicht darüber wundern, daß bei einem so zartbefaiteten Geschlecht für nackte Krafftleistungen ein sehr geringes Verständnis anzutreffen ist; in der Welt der großen Taten fühlt diese Kunst sich nicht zu Hause. Die leise Blasiertheit des Epigonenzeitalters zeigt sich besonders deutlich im veränderten Verhältnis zu den Stoffen des Mythos, dem man sich innerlich entfremdet fühlt, der Respekt ist ins Wanken geraten. Die Vasenmaler haben nun bisweilen eine Art ihre Geschichten vorzutragen, die ins Burleske und Karikierende hinüberspielt, und es fehlt nicht an Zügen einer überlegenen Ironie. Selbst Göttinnen bleibt es nicht erspart, daß sie vor der wiehernden Geilheit zudringlicher Silene in mächtigen Sätzen Reißaus nehmen müssen. Und die Abenteuer des Herakles werden zu lustigen Schnurren, haben es stark auf die Lachlust des Publikums abgesehen. Da erblicken wir den Helden, wie er in gebückter Haltung und mit arglistiger Freundlichkeit den bösen Höllenhund kirre zu machen sucht, oder (ein besonders beliebtes Thema) mit dem zappelnden und quiekenden Eber herangekeucht kommt, während der königliche Hasenfuß sich zitternd in ein großes Faß verkriecht. Und von köstlichem Humor ist jene Szene, wo er dem Pharao Busris und seinem feigen Gefindel in Bausch und Bogen den Garaus macht. Diese harmlos skurrile Note hat zuerst die Malerei der Ionier angeschlagen; die Bilder der «Caere-taner» Vasen wollen keine Travestie des Mythos darstellen, aber sie gewinnen allem eine amüsante Seite ab; kichernd und unter oft recht grellen Scherzen oder im steifen Bänkelfängerton werden lustige und grausige Mären zum besten gegeben. Man wird zur Erklärung dieses heiteren Einschlages auf die ähnliche Erscheinung hinweisen dürfen, die sich zu gleicher Zeit in der Dichtung des östlichen Griechentums bemerkbar macht: das Lied vom Froschmäulekrieg und ähnliche witzige Spielereien, welche die Geschöpfe ihrer schelmi-

ischen Laune in den prunkenden Purpur des Heldenepos hüllen, sind auf diesem Boden gewachsen, und wenn der Margites, diese Jobliade des Altertums, für die Schilderung wahrheitsvoller Menschlichkeiten eine Form sich zurechtmacht, die das heroische Versmaß mit dem iambischen Trimeter durchsetzt, so haben wir hier die literarische Parallele zu diesem pikanten Einfall der bildenden Kunst, das schwere mythologische Gericht mit beizenden Späßen zu würzen. Im Athen des Solon wäre eine solche Kockheit der Überlieferung gegenüber noch als Entweihung empfunden worden, aber die ionischen Einflüsse zerstreuen derartige Bedenken, die Sage wird ihrer erhabenen Würde entkleidet, und mit Vorliebe zieht man genremäßige Motive hervor, wo dann die Freude an drastischem Beiwerk sich ausleben darf. Eine größere Anziehungskraft als der Heldenkampf um Trojas Mauern üben nun die Intermezzi des Lagerlebens aus: das Gezänk um die Waffen des Achill, und wie man beim Brettspiel sich die Zeit vertreibt (Fig. 23). Von prickelndem Reiz sind Bilder der sich rüstenden Krieger, mit allerhand Toilettekunststücken im reichsten Spiel der Abwechslung. Immer wieder werden wir von der tragischen Schaubühne weg in die Sphäre hinter den Kulissen geführt, wo man die Kinder des Ruhms von einer neuen Seite kennenlernt. Aus der Schale des Sofias duftet es nach Jodoform. Achill verbindet seinem Waffenbruder Patroklos die Armwunde, und der macht gar kein Hehl daraus, daß es ihm höllisch wehtut, er hockt auf seinem Schild am Boden, und in der Nähe betrachtet sieht das Heroentum fast kläglich aus.

Mit Erstaunen stellt man diesen scheinbaren Widerspruch fest: bei aller Feinheit und fast kleinlichen Sauberkeit der formalen Ausführung mag diese Kunst einen Hang zum Trivialen nicht unterdrücken, der ihren Begriffen von gepflegter Lebenshaltung eigentlich ins Gesicht schlägt. Und doch wird man ähnliche Gegenfätzlichkeiten in jeder manieristisch gearteten Epoche finden: vielleicht ist es eine gewisse Scheu davor, allzu ernst genommen zu werden und in den Hauch gutmütiger Naivität zu geraten, was diese Kunst einer aufgeklärten Zeit so gern mit der banalen Wirklichkeit kokettieren läßt. Denn am wohlsten fühlt sie sich da, wohin kein Laut des rollenden Pathos dringt, und ihre gute Laune scheint dann unverwundlich. Da kreischt gellend und schrill das erregende Nachtleben einer üppigen Jugend auf. Dirnen mit frechen Lippen treiben sich herum, angeheiterte Zecher mit Weinlaub im Haar, taumelnden Ganges und mit fahrigem Armen. Auch die Kehrseite der schäumen den Becherfreuden wird nicht verschwiegen, dem Katzenjammer und seinen grimmigen Nöten schaut man verständnisvoll schmunzelnd zu. Bisweilen wird die Erzählung frivol, es kommt zu recht gewagten Scherzen. Und dann wieder geht es ganz zahm und manierlich zu, und wir sehen uns in die ehrbare Nüchternheit eines Schul- und Anstandsunterrichts oder eines wohlumhegten Familienidylls verletzt. Das ist die Welt, an deren zerstreuer Mannig-

faltigkeit der reife Archaismus noch Gefallen finden mochte, als er der ehernen Größe überdrüssig geworden war.

Wenn nun doch den gewohnten alten Bildstoffen eine Stelle eingeräumt wird, so geraten Gehalt und Erfordernisse des Themas mit der modernen Geistesrichtung leicht in verhängnisvollen Konflikt. Für die wuchtige Einfalt dieser Dinge ist der Maßstab verlorengegangen, und man bringt das starke Temperament nicht auf, das der Vorwurf verlangt. Wo brutale Härte am Platze wäre, spielt sich vor unseren Augen ein Manöver von lauberer Korrektheit ab. Eine Probe: Theseus entführt Antiope, die jungfräuliche Königin der Amazonen (Fig. 25: Giebel des Apollotempels in Eretria). Man erinnere sich, was die Kunst anderer Zeiten aus diesem Motiv des Frauenraubes zu machen pflegt, wo nervige Männerarme mit bebenden Leibern ringen, und halte neben jenen Ausdruck entfesselter Gewalt die außerordentlich dezente Art, mit der die heikle Geschichte hier erzählt wird. Der Räuber legt leise und fast scheu die Hand an den zarten Mädchenkörper, und die Darstellung der fragmentierten Gruppe dürfte ein Unbefangener sich eher so auslegen, als trüge ein Kavalier eine vornehme Dame durchs Wasser. Keine jähe Bewegung, kein Zerren und Reißen, und was den Reiz der Frau von Welt ausmacht, darf sie auch nicht verlieren in der ärgsten Not, an dem feinen Linnenhemd verschiebt sich keine Falte und kein Haar in der kunstvoll gebauten Frisur. Den Kampfbildern fehlt es nicht an Schärfe, wie überhaupt diese Zeit einen Sinn für Grausamkeiten hat, der manchmal ans Perverse streift. Aber mit einem ritterlichen Anstand werden die Mordwerkzeuge gehandhabt, und mitten in der blutigsten Schlächtereier bewegt man sich noch mit bestrickender Grazie. Ein sonderbarer Anblick, wenn auf Bildern des Euphronios der riesige Herakles sich in den Kampf in stutzerhaftem Aufzug stürzt, mit neckisch gewundenen Buckelböckchen oder kunstvoll umgelegtem Löwenfell. Die Entwicklung drängt immer mehr zu einem Ausscheiden alles Ungechlachten, kraftvoll Derben, und man tritt dem bildnerischen Wert des westlichen Äginetengiebels nicht zu nahe, wenn man seine ganze Aufmachung als den Höhepunkt eines verfeinerten Formalismus bezeichnet. Gar so glatt und mit einer reglementmäßigen Sicherheit, die an die Sportübungen des Fichtsaales erinnert, lösen sich Ausfall und Parade ab, und jenes undurchdringliche Lächeln der Gesichter trägt sehr wesentlich dazu bei, daß man den ganzen Vorgang nicht als völlig echt empfinden kann. Diese Szenen haben immer etwas von dem wohlberechneten Effekt sorgfältig gestellter lebender Bilder. Bis dann unter dem Sturmeswehen einer neuen Zeit der ganze künstliche Aufbau zusammenbricht.

Und doch sollte man von dieser Kunst des dekorativen Scheins nicht Abschied nehmen, ohne denjenigen Wefenszug beleuchtet zu haben, in dem das blaue Blut der Edelrasse am deutlichsten sich verrät. Bei besonderen Anlässen

nämlich wird ein weihevoll sprödes Gepränge entfaltet, und es gibt da Zeremonien von so fürstlicher Vornehmheit, daß man nur mit verhaltenem Atem zu folgen vermag. Die Vorbereitungen zum Parisurteil vollziehen sich auf Bildern der späteren Kunst bisweilen auf sehr lässige Art; es wird noch Toilette gemacht, aber die Spannung der Erwartung stellt sich beim Beschauer kaum ein, es geht nicht förmlich zu. Ganz anders hier, wo die Göttinnen in stolzer Würde ihren Einzug auf die Bühne halten, gemessenen Schrittes und in rhythmischem Takt, wie zu den Klängen einer majestätischen Marschmelodie. Die Ausfendung des Triptolemos, die ein halbes Jahrhundert später in bürgerlich schlichten Formen sich abspielt, müssen umständlicher Toilettenprunk und hieratistische Steifheit zur Haupt- und Staatsaktion erheben. Den Besuch des jungen Theseus auf dem Meeresgrund hat auch die klassische Kunst behandelt, mit dem ganzen rauschenden Schwung ihrer üppig reichen Mittel, aber den adeligen Zauber, der auf der Schale des Euphronios (Fig. 26) über diese Szene ausgegossen ist, hat ihr kein Späterer wiederzugeben vermocht. Es ist eine Audienz nach allen Regeln der Etikette, Athena selber stellt der in kühler Hoheit thronenden Amphitrite ihren Schützling vor, der hält sich in ehrfurchtsvoller Distanz, und zögernd nur streckt er die Hand nach dem schimmernden Kleinod aus. Hier nun vermählt sich der kalte Stahlglanz der feinen Linien mit der verhaltenen Bewegung zum reinsten Akkord. Und so umzirkelt von strengem Formelwesen wirkt der Vorgang so ergreifend wahr: man hört das Herzklopfen des Knaben in all der kristallinen Feierlichkeit.

---

### Dritter Abschnitt.

## Die klassische Kunst.

VON dem naiven Brauch, die «Blütezeiten» der griechischen Antike an den Fingern aufzuzählen, ist man wohl endgültig abgekommen. Mag auch die Ansicht zu Recht bestehen, daß die Entwicklung sich in wechselnden Kurven bewegt haben soll, so ist es immer noch ungewiß, auf welche Punkte der langen Strecke die entscheidenden Akzente fallen. Und stellt jene Epoche, die man gemeinhin die klassische zu benennen pflegt, wirklich die ideale Reife künstlerischer Ausdruckswerte dar? Das spätere Altertum hat so empfunden, das ist keine Frage. Dem Klassizismus der römischen Kaiserzeit ist die Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts als die vollendete und ein für allemal vorbildliche Kunst erschienen, und er trug auch kein Bedenken, aus seiner Überzeugung die praktischen Folgerungen zu ziehen. Das eigene Schaffen wird nach dieser Richtung rückwärts eingestellt; mit einer Ausschließlichkeit, welche unsere archäologische Wissenschaft bedauern mag, wendet sich die Sympathie des Publikums und damit auch das Interesse der Kopisten den Denkmälern jener abgeklärten Schönheit zu. Auch die noch erhaltenen Urteile der antiken Kunsterliteratur legen von dieser bedingungslosen Hochschätzung beredtes Zeugnis ab. Renaissance und neuzeitlicher Klassizismus bleiben im selben Vorurteil befangen, und immer fester kristallisiert sich der geschichtliche Vorgang in der Phantasie zum Bild vom gesetzmäßigen Werdegang eines organischen Wesens: wo auf der Mittagshöhe des Lebens die Kräfte der Natur ihr Meisterstück vollbringen, und alle übrigen Entwicklungsstadien als Momente des Aufstiegs oder Niedergangs, der Vorbereitung oder des Welkens und Verfalls erscheinen. Es ist diejenige Auffassung des kunstgeschichtlichen Prozesses überhaupt, der Windelmann zuerst das Wort geredet hat; aber im Grunde hält die ganze Ästhetik des 19. Jahrhunderts an diesem orthodoxen Standpunkt fest. Und selbst der fortwährende Zuwachs an neuem Quellenmaterial und die immer weiter sich ausdehnende Rundschau auf das Gesamtgebiet der alten Kunst haben ihn unverrückt gelassen.

Die Werturteile der Vergangenheit sind für uns unverbindlich. Es ist freilich zu wiederholten Malen, auch noch in der jüngsten Zeit, von der Forschung



unternommen worden, das Dogma von der absoluten Vollkommenheit der klassischen Kunst auf Grund theoretischer Erörterungen sachlich rechtfertigen zu wollen. Wir können nicht finden, daß der Versuch gelungen sei. Das Höchstmaß genialer Leistungsfähigkeit wird da in einem ästhetisch befriedigenden Ausgleich zwischen Naturnachahmung und Stilisierung erblickt, und dieses letzte und höchste Ziel des bildnerischen Schaffens soll erreicht worden sein in der Kunst des Lysipp. Nun dürfte sich darüber streiten lassen, ob Lysipp überhaupt noch der klassischen Periode zuzurechnen sei. Gewiß wurzelt seine Persönlichkeit im Boden klassischer Überlieferungen; allein er ist ihrem Gehege entwachsen und lenkt mit aller Entschiedenheit in eine völlig neue Bahn. Gleich Michelangelo steht Lysipp auf der Grenze zweier Zeiten; man könnte ihn den Vater des hellenistischen Barockstils nennen, denn auch er hat der kommenden Kunst den Boden bereitet, so wie es im 16. Jahrhundert der große Florentiner tat. Und es geht wirklich nicht an, die Schöpfungen der Parthenonzeit oder diejenigen der praxitelischen Epoche lediglich als Etappen auf einer Strecke zu betrachten, die geradeswegs zu den Offenbarungen des lysippischen Genius führt. Vielmehr liegt hier etwas wie eine bewußte Umorientierung vor; denn kurz vor dem Eingreifen Lysipps spürt man an manchen Stellen ein Abflauen und Bequemwerden, demgegenüber das Tun des sikyonischen Meisters als aufreizend und eigentlich befreiend empfunden werden müßte. Die vorhergehende Kunst aber hat — ehe sie sich ausgegeben, in den Tagen ihrer höchsten Spannkraft — mit Absichten sich getragen, auf welche die oben erwähnte Bestimmung des Klassischen nicht ohne weiteres anzuwenden ist.

Wenn wir den Ausdruck «klassisch» für unsere Darstellung beibehalten, so sei zum voraus betont, daß wir damit keinen Qualitätsbegriff verbinden. Er dient hier lediglich zur Bezeichnung einer bestimmten Periode, die allerdings im Rahmen der antiken Kunstgeschichte ihre ganz besondere und wirklich zentrale Stellung hat. Äußerlich begrenzt wird sie durch die beiden Brennpunkte in der politischen Entwicklung des Hellenentums: das Zeitalter der Perserkriege leitet die Epoche ein, das Auftreten Alexanders des Großen bedeutet ihren Abschluß. Und man kann wohl sagen, daß während ihrer Dauer die nationale Eigenart am reinsten sich entfaltet hat. Niemals sonst ist die griechische Kunst so griechisch gewesen, so unabhängig und unberührt von allen ausländischen Einflüssen. In der archaischen Periode nicht, denn da ist die fortwährende Durchdringung mit fremden Elementen außerordentlich stark, und erst die Wirkungen der Perserkriege machen dem ein Ende. Aber mit dem Beginn der Alexanderzeit setzen die Beziehungen zum Orient aufs neue ein; wir sehen, wie die Schranken niedergerissen werden, und der enge Kontakt mit der Kulturwelt des Ostens ist dann nie wieder verlorengegangen. Nur im fünften vordrisslichen Jahrhundert und in der

ersten Hälfte des vierten will man von einer Annäherung an fremde Ideale gar nichts wissen. Auch da, wo das Hellenentum sein Können dem Ausland zur Verfügung stellt — man denke an die fürstlichen Grabbauten und Sarkophage in Kleinasien und Syrien —, wahrt es seine volle Selbständigkeit und erledigt sich der Aufgaben nach eigenem Befinden und in durchaus origineller Weise.

## I. Befreiung.

Die Periode, die wir als die frühklassische bezeichnen, umfaßt ungefähr die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts. Sie reicht bis an die Schwelle des Parthenon, mit dessen Bau im Jahre 447 begonnen wird, aber noch manche seiner Metopen und selbst das von Phidias geschaffene, erst 438 vollendete Tempelbild der Athena Parthenos haften mit allen Fasern und so zäh in der Formenwelt der vorhergegangenen Epoche, daß jeder Versuch einer systematischen Abgrenzung natürliche Zusammenhänge zerreißen müßte. Es sind Entscheidungen von ungeheurer Wucht, die in den paar Jahrzehnten zwischen den Perserkriegen und dem perikleischen Zeitalter gefallen sind: kein Wunder, daß ihre Spuren sich nicht rasch verflüchtigen. Doch die wildesten Wellen treibt der Sturm des neuen Kunstwollens in den 70er und 60er Jahren. Was die Plastik betrifft, so gibt bereits der Skulpturenschmuck des Zeustempels zu Olympia mit größtem Nachdruck zu verstehen, daß eine Umwertung aller Werte Platz gegriffen hat. Und gleichzeitig vollzieht sich in der Malerei eine Entwicklung ganz entsprechender Art, die Wandbilder des Polygnot und seiner Mitarbeiter bedeuten den endgültigen Bruch mit den Gelezen der archaischen Flächenkunst und die frühesten Proben dessen, was wir Modernen unter einem Gemälde verstehen. Nun spürt man auch zum erstenmal die Tätigkeit einzelner Meister als wirklich treibende Kraft im allgemeinen Geschehen. Die Individualität erzwingt sich Gehör, und es tauchen Künstlernamen auf, mit denen sich eine deutliche Vorstellung verbinden läßt. Myron gehört noch durchaus dieser Periode an, Phidias ist in ihr groß geworden. Ihr Beginn bezeichnet den wichtigsten Wendepunkt in der griechischen Kunstgeschichte überhaupt. Er fällt zeitlich zusammen mit Ereignissen im nationalen Leben, welche die staatlichen und kulturellen Zustände aufs tiefste beeinflussen sollten. Und gewiß liegt es nahe, den Wandel des künstlerischen Empfindens mit diesem äußeren Umschwung in Zusammenhang zu bringen.

Tatsächlich haben auch die politischen Erschütterungen jener Tage mit Macht in das Räderwerk des Kunstbetriebes eingegriffen und einen neuen Kurs herbeigeführt in mehr als einer Hinsicht. Schon durch die gewalttame

Beseitigung der Tyrannis, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, wird das gesamte soziale Verhalten auf eine neue Basis gestellt. Mit dem Absterben der höfischen Gesellschaftsformen erlischt auch die Freude am Luxus und an heiterem Glanz der Ausstattung. Statt der dynastischen Bedürfnisse ist es nun der Volkswille, welcher der Kunst ihre Aufgaben zuweist. In Sizilien freilich ragt die Einzelherrschaft noch in die neue Zeit hinein, doch zeigt sie ein ganz anderes Gesicht als die überfeinerte Kultur der älteren Fürstensitze im griechischen Mutterland. Hier aber weicht das aristokratische Gehaben dem heftigen Ansturm des bürgerlichen Elements auf der ganzen Linie. Wieder, wie in der Peisistratidenzeit, beobachten wir einen starken Zuzug von Osten her, und der junge Freistaat Athen sammelt aufs neue die künstlerischen Kräfte selbst aus entlegener Ferne, aber durch den Schimmer exotischen Prunks läßt sich kein Auge mehr blenden. Die scharfe Opposition, die Sitte und Tracht von aller Unnatur befreit, zwingt auch der Kunst eine veränderte Haltung auf. Man will die unverbrämte Einfachheit. Die von fremden Düften geschwängerte Luft wird gäubert und geklärt, und aus den Schöpfungen der neuen Zeit strömt uns der herbe Erdgeruch des attischen Bodens entgegen.

Und dann setzt bald nach Abschluß der inneren Gärungen der weltgeschichtliche Akt der Perserkriege ein. Nicht allen Stämmen Griechenlands hat dies Erlebnis soviel bedeutet wie dem Volk von Athen. Doch hatte auch der Westen zu gleicher Stunde seinen eigenen Kampf gegen das Barbarentum zu bestehen, der mit der Niederlage der Karthager endete, und die Wirkung ist eine ähnliche gewesen. Die Befreiung aus der Persernot und ihre Folgen, der politische Zusammenschluß der Griechen, die ungeahnte Steigerung ihres Ansehens in der Welt, haben das hellenische Nationalbewußtsein mächtig auflodern lassen. Und was sonst so selten anzutreffen ist: das Hochgefühl des kriegerischen Triumphes wirkte befruchtend auf das Schaffen der bildenden Künste ein. Wir reden hier nicht von der Fülle neuer Aufgaben, die ihnen aus der Verherrlichung der jüngsten Ruhmestaten erwachsen sollte. Auch dieses freilich ist ein Moment von großem Gewicht. Das Siegesdenkmal, wie es jetzt in die Erscheinung tritt, monumental in seinen Ausmessungen und ein Gefäß für den wogenden Inhalt festlich gehobener Stimmung, stellt bedeutende Anforderungen an die materielle Leistungsfähigkeit und nicht geringere an die Erfindungskraft des Künstlers. Es ist etwas Neues, wenn nun selbst die Schilderung von Vorgängen aus der Zeitgeschichte versucht wird (Gemälde der Marathon Schlacht in der «Bunten Halle» zu Athen), aber es kennzeichnet die Gefinnung der ganzen Epöche — in der Persertragödie des Äschylos haben wir die literarische Parallele dazu —, und sogar das Kunsthandwerk geht auf diese Dinge ein.

Indessen, die stoffliche Bereicherung durch das Hereinziehen der lebendigen Gegenwart ist nicht die Hauptfache, die wesentlichen Elemente des Fortschritts

liegen auf anderem Gebiet. Das Bestreben, dem stolzen Zeitempfinden den würdigsten Ausdruck zu schaffen, führt zur Verkleidung der geschichtlichen Tatsachen mit allegorischem Schmuck: die Schätze der sagenhaften Vergangenheit und des Göttermythus werden nach sinnreichen Beziehungen durchsucht. Die Kämpfe der Heroen mit Kentauren oder Amazonen, die nun plötzlich eine so auffällige Rolle spielen (Fig. 33), versinnbildlichen den Sieg des Griechentums über Barbarengewalt, und der attische Nationalheld Theseus steht in strahlender Glorie da. Aliens Demütigung durch Hellas spiegelt sich in den dramatischen Szenen von Ilions Untergang. Und es bedeutet doch wohl eine bewußte Anspielung, wenn Polygnot den Siegestempel zu Plataä mit einem Bild des homerischen Freiemordes schmückt. Ein Material, das bisher in traditioneller Weise, auf der Grundlage gefestigter Normen und ohne besondere innere Anteilnahme von der Kunst behandelt worden war, erfährt jetzt unter dem Aufblitzen kühn ausgreifender Ideen eine eigenartige und seltsam erregende Beleuchtung. Der Bildstoff erscheint durchgeistigt und gesehen durch ein Temperament. Und das erwachende Interesse an Wesen und Gehalt des Gegenstands lenkt das künstlerische Schaffen aus den gemächlichen Bahnen rein dekorativer Tätigkeit heraus, weist es auf ungewohnte und sehr hohe Ziele und wappnet es dafür mit Ehrgeiz, Energie und frischem Mut des Wagens.

Man würde — auch ohne Kenntnis der geschichtlichen Begebenheiten, allein in Anbetracht der veränderten Haltung, in der jetzt alles Gebild aus Menschenhand sich dem Auge darstellt — auf eine revolutionäre Umgestaltung der Daseinsbedingungen überhaupt zu schließen haben. Die Kunstwerke ver-raten insgesamt ein erstarktes Lebensgefühl, wie es nur die Entfesselung aus starrgewordenen Gewohnheiten auszulösen pflegt. Gleich einem tiefen Auf-atmen geht es durch die Welt. Ein neues Griechentum ist da erstanden, ein ernstes, stolzes, selbstbewußtes, ein Volk, das seine Freiheit sich erstritten hat in schweren Kämpfen, und dem diese Freiheit als das kostbarste Besitztum gilt. In den Eindrücken der Kriegsjahre wird man nicht die alleinige Ursache dieser geistigen Neuorientierung suchen dürfen. Sie haben ihr zum vollen Sieg verholfen, aber sie haben sie nicht erst geweckt; die Bewegung setzt schon vorher ein. Die große Abrechnung mit dem Landesfeind bildet nur den Schlußstein in einer ganzen Folge trotziger Willensäußerungen. Schon die jüngsten Denkmäler aus dem «Perferlschutt» reden eine Sprache, die mit der Vergangenheit bewußt gebrochen hat, und sind als Zeugnisse einer völlig umgewandelten Sinnesart zu bewerten. Die Generation, welche die Perfer schlug, hatte aus eigenem Antrieb bereits den neuen Weg beschritten, sie war vorbereitet auf die kommenden Dinge und der letzten und härtesten Probe auch innerlich gewachsen.

## 1. Schlichtheit und Größe.

Einem Geschlecht mit so schwerem Blut und ernstem Sinn, wie es in den Tagen des großen nationalen Aufschwungs in Hellas uns entgegentritt, mußte jene Kunst des Archaischen gründlich widerstreben, ihre farbenprangende Heiterkeit sowohl wie ihre gezierte und gepreizte Art. Mit rücksichtsloser Strenge wirft es über Bord, was ihm entbehrlich und überflüssig scheint, und unter dem wuchtigen Tritt der neuen Zeit geht manches Köstliche zugrunde. Einer fast übertriebenen Einfachheit und Nüchternheit muß jetzt das schmucke festliche Gepränge zum Opfer fallen. Man will sich zu einer möglichst knappen Ausdrucksweise zwingen und vermeidet ängstlich jedes unnütze Wort. Die unbedingte Schlichtheit gilt für vornehm.

Schon in der äußeren Erscheinung des Menschen, in seinem Gebaren finden wir das erzwungene Einfache betont. Das Haar der Männer wird fest und stramm um das Haupt gewickelt, in Zöpfen, die wie Stricke gedreht sind, oder die Enden der Locken werden um einen runden Reif gerollt zu mäßigem Wulst, es ist etwas Energisches in dieser Frisur, die auf die zierlichen Reize des Archaismus ganz verzichtet und dafür die großen Linien des Schädels zur vollen Geltung bringt. Man hat das Aufkommen dieser neuen Haartracht treffend verglichen mit jenem Kostümwandel im 18. Jahrhundert, welcher die Perücke mit ihrer breiten, sich kräuselnden Lockenpracht durch den straffgewickelten Zopf der friderizianischen Epoche ersetzt. Gern wird das Haar auch kurzgelockt getragen, der Krauskopf des jugendlichen Tyrannenmörders entspricht dem zeitgenössischen Geschmack. Die Frau gibt die gekünstelten Flechten auf, die Masse wird glatt gestrichen, im Nacken in einen Knoten aufgedreht, in einen steifen Haarbeutel gesteckt, oder die Locken fallen schlicht und ohne jede kokette Drehung herab. Sehr häufig jedoch verhüllt ein Kopftuch oder Schleier das ganze Gewächs. Besonders die Kleidung ist von größter Einfachheit: die Männer tragen ihren Mantel auf dem bloßen Leib, der Körper der Frau wird vom Hals bis zu den Füßen von glatten Gewandmassen zugedeckt, und ein Gürtel aus derbem Stoff bezeichnet die einzige Gliederung.

Mit dieser ausgesprochenen Abneigung gegen alles Hervorstechende und Aufdringliche, welche den Leibes Schmuck auf ein Mindestmaß beschränkt, hängt nun auch die betonte Lässigkeit im Benehmen zusammen; man gibt sich natürlich und unbefangen. Der Stand muß etwas Gelöstes bekommen, daher wird das eine Bein entlastet und im Knie gebogen (Fig. 27); der untätige Arm hängt entweder in freier Entspannung herab, oder die Hand wird mit ganzer Fläche in die Seite gestützt. Gerade diese letztere Armhaltung kehrt immer wieder, sie entspricht der etwas ungeschlachten, breitspurigen Art, welche man bewußt und absichtlich an Stelle jener affektierten Gebundenheit und

steifen Etikette setzt. Gegenüber der höfischen Eleganz früherer Zeiten macht sich ein fast spießbürgerliches Gebaren breit. Die Begriffe von Vornehmheit und edlem Anstand haben sich gewandelt: frei sei der Mensch! Ein Wechsel von einschneidender Art vollzieht sich in der Grabmalkunst; der alte Typus der schmalen Stele mit aufrechter Einzelfigur wird beibehalten, aber der militärische Zwang, welcher den Aristion und seine Genossen in Fesseln legte, hat sich verloren, und es ist, als sei inzwischen das Kommando «Rührt euch» gefallen: die Schulter senkt, der Rumpf dehnt und reckt sich, und wie ein erleichtertes Aufatmen geht es durch die ganze Gestalt. Ein Motiv, das der neuen Auffassung von persönlicher Würde besonders entgegenkommt und deshalb weite Verbreitung findet: bequem auf seinen Stock gelehnt, die Füße gekreuzt, den Mantel in freiem Wurf um den Körper geschlagen, beugt der Mann zu seinem Hund sich nieder (Fig. 30). Zu diesem in mehreren Exemplaren erhaltenen Bild beschaulicher Genügsamkeit besitzt das Berliner Museum im Grabstein eines Mädchens, das still und wie selbstvergessen in seiner Dose kramt, ein treffliches Gegenstück. Und nun stellen sich auch jene Motive aus dem Bereich des Alltags ein, die sich dann später in der Grabmalkunst der reifen klassischen Zeit zu so prachtvoller Blüte entfalten: die Gatten zum Zeichen ehelicher Eintracht die Hand sich reichend, die Hausfrau in ihrem Sessel, mit dem Kätzchen auf dem Schoß. In den Bildern der weißgrundigen Lekythen wird dem Genre weiter Raum gegeben; als hätte man jetzt erst Augen bekommen für die Schönheiten, die das Gewöhnliche birgt, kommen die Maler immer wieder auf dieselben Dinge zurück: Arbeit und Ruhe im Frieden der vier Wände, trauliches Familienleben, oder schlicht ergreifende Totenklage und liebevolle Pflege der Gräber. Und das alles ohne jede Spur gewählter Pose, fast rührend in der Einfachheit und Selbstverständlichkeit des anspruchslosen Vorganges.

Die puritanische Nüchternheit und Strenge, die alle Äußerungen des Lebens erfaßt, macht auch vor den Toren der überirdischen Welt nicht halt. Der Olymp entkleidet sich seiner pomphaften feierlichen Pracht, und ein ungeheurer Gegensatz zur archaischen Kunst offenbart sich gerade im Auftreten der Gottheit. Noch in den Äginetengiebeln steht Athena mit einer gemessenen Grandezza inmitten des Kampfgetümmels, in stolzer Unnahbarkeit; aber es hat etwas Gemachtes und Theatralisches, wie die Göttin ihre Waffen zur Schau trägt, sie nimmt sich aus wie die souveräne Dame unserer Tage in der Paradeuniform ihres Leibregiments. Die Metallhaube geht schlecht zusammen mit dem sorgsam gefälten Rock, dem langwallenden und über den Schläfen zu Schneckenlocken gewundenen Haar. Mit dem Anbruch der neuen Zeit tritt nun auch hier eine gründliche Wandlung ein; die Göttin ist nicht mehr ängstlich darauf bedacht, vor allem ihre untadelige Korrektheit zu wahren; erst jetzt wird sie recht eigentlich die kriegerische Jungfrau, das Soldatenmädchen.

Sie prunkt nicht mit ihrem gleißenden Waffenschmuck, beschränkt ihn auf das Nötigste. Die Ägis, die früher wie eine kostbare Mantille breit und jede freie Bewegung hemmend um die Schultern hing, wird nun bisweilen nach Art einer Feldherrnfröhre umgelegt, oft genug aber fehlt sie ganz. Gern trägt sie bloß Helm und Speer zum schlichten Kleid (Fig. 31), so angezogen wie ein Mädchen aus dem Volk, läßt sie noch Myron in seiner Marlyasgruppe dem Silen erscheinen, und auch jene Statue, die man für eine Kopie der phidialischen Athena Lemnia halten möchte, stellt mit ihrem knabenhaften Lockenkopf und der spröden Anmut von Haltung und Gebärde den Inbegriff herber Jugendfröhe dar. Auf den Metopen des olympischen Zeustempels ist die große Göttin kaum zu erkennen, sie ist ihrem Helden ins Feld gefolgt und teilt sein mühevolltes Leben (Fig. 27). Unscheinbar und unauffällig tun sich die Olympier zu den Störliden wie zu ihresgleichen.

Und während der ganzen Dauer dieser Periode muß auch im Verkehr der Gottheiten untereinander alles unterbleiben, was irgend nach überirdischem Glanz aussehen könnte und über das Maß des Menschenmöglichen hinausgeht. Noch das stattliche Weihrelief aus Eleusis, das ans Ende dieser Entwicklung gehört, erzählt uns die Ausendung des Triptolemos mit so schlichten Worten, als handle es sich um das Natürlichste auf der Welt. Kein Flügelwagen mit Drachengespann wird dem Dämon des Ernteseigns für seine Zauberrfahrt zur Verfügung gestellt, zu Fuß zieht er hinaus, und der Abschied vollzieht sich nicht wie sonst mit fürstlichem Gepränge, im Beisein einer zahlreichen und auserlesenen Göttergesellschaft. Unter sechs Augen wird die Sache abgemacht, der Knabe steht zwischen den beiden Frauen mit dem Anstand wohlzogener Jugend, in gefasster Haltung und aufmerksam lauschend, während von den Göttinnen die letzte Hand an seine Ausrüstung gelegt wird. Nun dede man sich das Szepter der Demeter zu, wo bleibt der Nimbus der Majestät? Königlich ist ihre ruhige Sicherheit, und von einer edeln Würde die leiseste Bewegung in dem Bild, aber äußerlich ist alles Zeremonielle abgestreift, und schwerlich wird man anderswo einen Akt von weltgeschichtlicher Bedeutung in so unansehnliche Form gekleidet finden. Allein bis in die höchsten Sphären hinauf macht dieser nivellierende Zug sich geltend. Es ist ungemein lehrreich, die Bilder religiösen Inhalts, die uns aus dieser Zeit erhalten sind, mit den entsprechenden Lösungen der jüngeren Antike auf diese Dinge hin zu vergleichen. Wie Zeus und Hera in Liebe sich finden: ein Stoff von erhabenster Großartigkeit! Und so hat ihn auch der Hellenismus aufgefaßt, das pompejanische Wandgemälde aus dem «Haus des tragischen Dichters» statet die Geschichte mit dem Goldglanz einer visionären Erscheinung aus, in weltentrücktem Raum spielt sie sich ab, wo selige Geister haufen, und wie machtvolle Musik rauscht es uns entgegen. Frei von den Schlacken irdischer Leidenschaft vollzieht sich diese majestätische Vereinigung des göttlichen Paares, und

das ganze Bild ist auf den Ton einer getragenen Feierlichkeit gestimmt, die von dem dramatisch erregten Leben an den Wänden ringsum sonderbar genug absteht. Nun gibt ja die frühklassische Zeit, welche in der Metope des Hera-tempels zu Selinunt (Fig. 28) denselben Vorwurf in ähnliche Fassung kleidet, der Begegnung auch schon den Charakter des Grandiosen, und aus der strengen Haltung der Göttin soll wohl mehr hoheitsvolle Kühle und Selbstbewußtsein als bräutliches Bangen sprechen. Aber mit einer fast trockenen Sachlichkeit wird das Ereignis in Szene gesetzt, und nichts erinnert an Pathos und Pomp der großen Welt. Auf einem Felsblock sitzt der Gott, lässig zurückgelehnt, und zieht das sich entschleiende Weib zu sich heran, mit einer starken verlangenden Bewegung. Das Bild ist sonst ganz leer, und um so überzeugender gibt sich der Vorgang zu erkennen als der klare Ausdruck der gewaltigen Naturmacht, welche die Geschlechter zueinander treibt.

In der straffen Konzentration auf das Wesentliche, zu der diese Kunst bei allem Tun sich zwingt, ist das Geheimnis ihrer erstaunlichen Kraft beschlossen; hier haben wir aber auch die Erklärung dafür, daß unter ihren Händen so dürr und beinahe dürftig ausfällt, was andernorts in überreicher Verbrämung sich zeigen darf. Sobald sie ansetzt, um irgend ein Mirakel zu erzählen, wird sich der Hörer auf den kargen Bericht eherner Tatsachen gefaßt machen müssen, gradlinig und wuchtig, aber ohne jedes Verständnis für die Reize eines poetisch verklärenden Beiwerks. Bei der Geburt des Erichthonios aus dem Schoß der Erde (Vase in München) geht es zu wie in einer Wochenstube: Athena, der als Pflegerin der Kleine überreicht wird, hat sich ihrer stolzen Attribute entledigt und die schlangenbesetzte Ägis mit einem Tuch verhängt, wie man eine Schürze sich verbindet, und so nimmt sie das zappelnde Wesen in Empfang, ganz mütterliche Sorgfalt, fast ängstlich bemüht, der Vater des Kindes ist auch zugegen, doch nichts verrät seinen hohen Rang, er hat ein Mäntelchen übergeworfen, in der Hand einen gewöhnlichen Stock. Nebenan wartet Zeus, auf einem Klappstuhl sitzend, der hier den königlichen Thron ersetzen muß: es ist, als ob der Maler mit Gewalt dem Strahl des Himmlischen den Eintritt in den gemeinen Alltag wehre. Und so hat am ludovisischen «Thron» das zarte Wunder von Aphroditens Meergeburt eine sehr sonderbare Wiedergabe erfahren müssen, daß es sich ausnimmt wie eine Errettung aus Wassersnot (Fig. 29). Das Relief ist auch schon ganz anders ausgelegt worden: und freilich, wer mit der Erinnerung an jene feenhafte Schilderung im homerischen Hymnus vor das Bildwerk tritt, ist zunächst erstaunt über diese räthelhafte Einfachheit. Dort der Perlmutterstimmer der wogenden See, am Ufer der Liebesinsel die Horen mit goldenem Diadem, die Schaumgeborene nach ihrer Landung mit hohen Ehren zu empfangen und reich zu schmücken, wie es der Königin geziemt. Hier dagegen stehen die beiden Mädchen gleich Wäscherinnen am kieseligen Strand, und tiefgebückt und unter sichtlichen Mühen ziehn sie die Herrin aus



der Flut; es ist ein hartes Stück Arbeit, denn das wasserschwere Gewand will noch besonders gefaßt und gehoben sein. Man mag einer Beschreibung, die dem stillen Zauber dieser Szene mit so derber Prosa zu Leibe geht, nur widerstrebend folgen; und es ist wahr, gerade die phrasenlose Schlichtheit verhilft dem Bild zu seiner starken Wirkung. Allein hier handelt es sich in der Tat um Bedingtheiten der gestaltenden Phantasie, und es ist dieser Kunst auch gar nicht gegeben, anders als auf solch schmucklose Weise sich auszudrücken.

In der Behandlung von Farbe und Form machen die gleichen Absichten sich geltend; die neue Zeit duldet nur das Wichtige, Maßgebende, mit den Flittern wird gründlich aufgeräumt. Ein scharfer Protest gegen die übergroße Sorgfalt und peinliche Tiftelei der früheren Kunst verleitet zum geraden Gegenteil. Wie sparsam geht die Zeichnung jetzt mit Falten um; mit wenigen Strichen muß die einzelne Figur sich begnügen. Die niedlichen aber kleinlichen Streumuster werden aus den Gewändern entfernt, und meistens besteht die gesamte Verzierung aus einem einzigen breiten Saumstreifen. Man findet Gefallen an der ungeteilten Fläche, an der einheitlichen Färbung. Die archaischen Vasen sind oft scheckig bunt wie Ostereier, noch die älteren rotfigurigen machen von farbigen Einzelheiten gerne Gebrauch; jetzt wird die Polychromie zurückgedrängt, und die Felder werden still und ruhig. Das Bild wirkt durch die klare Bestimmtheit seiner Gliederung und durch den starken Gegensatz von dunkel und hell. Die Penthesileaschale in München nimmt unter den rotfigurigen Gefäßen dieser Zeit eine Sonderstellung ein, indem sie es auf farbigen Reichtum abstellt; doch ist es ein gedämpftes, fast «verstaubtes» Kolorit: mattbraun, gelb und hellgrau, einige goldene Lichter funkeln dazwischen, der Gesamteffekt ist von einem vornehmen Ernst. In anderen Fällen freilich sieht man sich der herben Wucht eines monumentalen Freskostils gegenüber, der in Anbetracht des bescheidenen Bildformats fast bedrückend wirkt und kurzerhand von der großen Kunst übertragen worden ist auf die engen Verhältnisse des Kunstgewerbes. Die Skulptur aber hat sich nun bedingungslos dem Programm des Weiten und Großflächigen verschrieben, und wenn ihre Bemalung gern auf jedes Detail verzichtet und mit dem einfachen Gegensatz blauer und roter Massen kommt, wie es bei den olympischen Bildwerken der Fall ist, so geschieht es in dem unverkennbaren Streben nach Macht, und unter Widerspruch gegen die Art, wie bisher gemalt worden war.

Keine bildliche Darstellung dieser Periode wäre besser geeignet, das beherrschende Kunstwollen sinnbildlich zu verkörpern, wie jene Metope des olympischen Zeustempels, welche die Säuberung des Augeasstalles durch Herakles zum Vorwurf hat. Ein seltsames Thema, und welche andere Zeit hätte es auf so drastische Formel gebracht: mit einer gewaltigen Kraftanstrengung stößt der hünenhafte Redke die Last des Unrats vor sich hin. Was sind das für Bewegungen! welch ungeheurer Willensdrang stählt die schwer arbeitende Gestalt!

So muß damals die durchgreifende Wandlung empfunden worden sein, die auf dem Gebiet der bildenden Kunst vor sich ging: als ein rücksichtsloses Reinmachen, als befreiende Tat. Denn durch ihr schroffes Vorgehen gegen die archaische Umständlichkeit, gegen alles Überladene, Zerstreute, Vielzuviele hat sich diese frühklassische Kunst einen bisher unbekannten Spielraum geschaffen. Wo früher ein hemmendes Gedränge war, öffnen sich nun breite Bahnen, und die stockenden Massen kommen in Fluß. Es hat den Anschein, als seien Menschen und Dinge gewachsen, auch da, wo die Begrenzung durch einen Rahmen und somit der äußere Maßstab fehlt, und doch liegt es nur an der veränderten Art, die Bilder zur Geltung zu bringen, wenn alles jetzt größer und großzügiger wirkt. Seitdem das Auge nicht mehr gezwungen ist, dem kurzatmigen Rhythmus und ermüdenden Hin und Her archaischer Winkelzüge zu folgen und sich auf lauter bedeutende Linien und Flächen einstellen kann, fühlt man sich in eine Welt von anderem Zuschnitt versetzt. Die lustigen Zickzackläume und Schwalbenschwanzzipfel finden keinen Anklang mehr, mit wenigen starken Zügen wird in die Stoffmassen Ordnung gebracht, und alle Vertikalen strecken sich wie die beschwerten Fäden am Webstuhl. Bei Frauenstatuen gleicht die in regelmäßigen Abständen gefurchte Gewandhülle dem kannelierten Säulenschaft, und beim delphischen Wagenlenker sind die lotrechten Falten des Chitons so lang und straff gezogen, daß über ihre harten Rücken das Licht ungehindert und in ruhigem Gleiten wie über die Saiten einer Harfe streicht.

Die allgemeine Steigerung der Dimensionen muß freilich da, wo das Bild in engem Rahmen sitzt, zum Konflikt mit der Umgebung führen. Es ist selten, daß ein archaischer Künstler mit dem verfügbaren Raum nicht auszukommen weiß; jetzt aber wachsen die Gestalten derart, daß sie das Gefüge zu sprengen drohen. Hatte es früher dem Vasenmaler häufig genug Kopfzerbrechen verursacht, wie das Innenrund einer Schale zu füllen sei, so daß er mit allerlei Flickwerk sich behelfen mußte, so wird jetzt der Kreis vergrößert fast bis zum Gefäßrand, und doch zwingt man das Ganze nur mühsam hinein. Überall stößt die Bewegung an Grenzen: ein gutes Beispiel bietet das Vasengemälde Fig. 33, wo die obere wie die untere Rahmenleiste vom Figürlichen (Helmbusch, Fuß) überschritten wird und für die zum Schlag erhobene Streitaxt der Amazone ein Stück des Stabmusters ausgebrochen werden mußte. Vollends mit der niedrigen Außenseite einer Schale ist nichts Rechtes mehr anzufangen. Aus diesem Grund wird manches bisher beliebte Format außer Gebrauch gesetzt, und das Verlangen nach dem Geräumigen und Großfigurigen macht sich in der Keramik schon äußerlich bemerkbar, indem jetzt die Vasen mit hoher Wandung und breiten Flächen bevorzugt werden, dabei nehmen die Szenen gern die ganze Ausdehnung des Bildfeldes ein, während die archaische Malerei dieses in mehrere Streifen übereinander zer-

legte. Am bedeutsamsten aber zeigt sich das Ergebnis der großen Reinigung in der architektonischen Plastik. Die gefäulerten Felder ermöglichen ein weites Ausgreifen nach allen Richtungen hin und bereiten so einem Stil des Monumentalen den Weg, der unter Verzicht auf belanglose Einzelheiten und dank einer etwas derben Ausführung mit ganz neuen Wirkungen in die Ferne rechnet. Der olympische Ostgiebel, die Atlasmetope lassen ihre stattlichen Gestalten, die mit dem Scheitel bis zur Decke reichen, gleich einer Reihe mäßiger Säulen ruhig und fest nebeneinanderstehn.

Gewiß hat sie etwas Befremdendes, diese starre Großzügigkeit, denn wo immer es angeht, wird der ganze Raum von ungebrochenen Geraden durchschnitten: Szepter, Lanzen, lange Pfeile kreuzen und zerteilen das Bild. Neben dem glatten Geschick, mit dem der jüngere Archaismus vorzugehen pflegt, wird man dies rücksichtslose Drauflosfahren als schwerfällig und ungechlacht empfinden. Wie feinstes Räderwerk erscheint die sauber berechnete Komposition der Äginetengiebel gegen das Ungestüm dieser Kampfszenen mit ihren gewaltsam betonten Richtungskontrasten. Selbst das große eleusinische Weihrelief hat etwas Störrisches im Aufbau, die ungefüge Diagonale von Koras Fackel, die eine ganze Ecke der Bildtafel abspaltet, hätte jede andere Zeit verworfen, oder dem Attribut wäre doch eine nebenständlichere Rolle zugefallen. Nun aber reizt es den Künstler gerade zu diesem machtvollen Ausholen auf weitem Platz, und das Auge freut sich am hemmungslosen Zug der kraftstrotzenden Linien. An Stelle der vielfach verzwickten und komplizierten Bewegungsmotive, zu denen der Manierismus sich vertiegt hatte, stoßen wir hier überall auf eine schlichte und eindeutige Aktion, die aber energisch und mit stärkstem Nachdruck zur vollen Auswirkung kommt. Die muskulösen Körper dehnen und recken sich, und wenn der heftige Fechterausfall, der jetzt als ein neues Glied in die Kette der geläufigen Motive eingesetzt wird, schon bei der Freigruppe der Tyrannenmörder wie die jähe Entladung verhaltener Kräfte wirkt, so bekommt er in der Enge des gerahmten Bildes (Olympia-Westgiebel, Metopen von Selinunt, Vase) eine verdoppelte Gewalt. Myrons Diskoswerfer und Marlyas aber lassen ihre momentane Bewegung aufflackern wie die lodernde Flamme im Wind.

Nun bedeutet der Zug ins Große an sich noch keineswegs eine Bereicherung im kompositionellen Sinn, man kann monumental sein und dennoch primitiv. Hier aber ist der Zwang, klar und auf weite Entfernung hin vernehmlich sich ausdrücken zu müssen, von entschiedenem Nutzen gewesen, denn mit dem Anwachsen der Größenverhältnisse stellen wir auch einen beträchtlichen Fortschritt in der Gliederung und Ausnützung des Raumes fest. Es genügt jetzt nicht mehr, daß er in möglichst gleichmäßiger und lückenloser Weise sich belebe, die Anforderungen werden gesteigert, und man verlangt Einheitlichkeit und die Zusammenfassung der Teile zu einem großen Ganzen. Der Figuren-

reichtum eines Giebels wird in ein geschlossenes Gesamtbild eingespannt. Die Ägineten stellen das Letzte und Vollkommenste dar, was die archaische Kunst an Raumfüllung zu bieten vermochte, aber damit war die Entwicklung auch auf einen toten Punkt gelangt: die genaue Entsprechung der beiden Bildhälften hat ihren unbefreitbaren dekorativen Reiz, allein die starre Symmetrie verfeinert auch die Bewegung, und wir erkennen die kunstvoll ausgebaute Formel nicht als den Ausdruck lebendigen Geschehens an. Der olympische Westgiebel ist das erste Beispiel einer zusammenhängenden Komposition größten Maßstabs, wo die Elemente wirklich durcheinandergreifen. Indem die Gruppen und Figuren der beiden Flügel, im allgemeinen aufeinander eingestimmt, in ihren Einzelheiten kontrastieren, läßt sich der Beschauer unwillkürlich auf eine vergleichende Prüfung ein, spinnt selbst die Fäden von hüben nach drüben, und aus dem kritisch sichtenden Betrachten erwächst ihm das Bild einer groß angelegten und doch bis ins Kleinste durchgearbeiteten Einheit. Was bei den Ägineten durch ein äußerliches und beinahe ängstliches Angleichen von Teil an Teil angestrebt wird, kommt hier dank einer wohlüberlegten Synthese zustande. Und während in den Äginagiebeln (die Richtigkeit der Furtwänglerschen Ergänzung vorausgesetzt) die zentrale Figur der Athena, als Keil in das Bild hineingetrieben, dieses in zwei Hälften spaltet, steht hier die reckenhafte Gestalt Apolls im leidenschaftlichsten Getümmel drin wie der Dirigent inmitten seines Orchesters, sammelnd und leitend, und durch seine Kopfwendung sowohl wie durch den gebieterisch seitwärts ausgestreckten Arm bindet er die Mitte mit dem Flügel. Dieser vom Zentrum nach außen gerichteten Bewegung antwortet von der entgegengesetzten Seite her die gespannte Teilnahme der liegenden Eckfiguren, die angstvoll in die wechselnden Kämpfe starren; so rollt die Woge der Erregung in einem Zug hin und zurück, und gegenüber diesem großzügigen Rhythmus nimmt sich die Zusammenstellung der Ägineten abgehakt und kleinlich aus, die Nähte sind zu deutlich sichtbar, und die sterbenden Krieger in den Winkeln geben sich in ihrer Vereinzelung als verlegene Füllfiguren zu erkennen. Auch die Metopen des olympischen Tempels sind augenscheinlich als Gegenstücke entworfen, nach Stellung und Funktion ihrer Figuren nehmen einzelne Reliefs aufeinander Bezug; Augeas- und Atlasabenteuer bilden so Pendants.

Man kann den Schönheiten dieser Kunst nicht mehr auf dem Wege formaler Analyse allein beikommen; stets wird vom Beschauer ein gewisses Maß geistiger Mitarbeit verlangt. Denn die Entsprechungen sind hier nicht bloß sinnfällig, sondern sinnvoll und sinngemäß, die Kontraste nicht nur äußerlich wirksam, sondern ideell bedingt. Als eine Glanzleistung durchgeistigter Architektonik ragt unter den Meisterwerken dieser Zeit der ludovisische «Thron» hervor (Fig. 29), weil da mit ganz schlichten Mitteln einer Ideenkonstruktion von großartiger Klarheit und Folgerichtigkeit ein prächtiger Bild-

ausdruck geschaffen worden ist. Bis in den letzten Winkel ist die Szene erleuchtet, dabei von einer Anspruchslosigkeit des Aufbaus, hinter der sich doch wieder höchste künstlerische Selbstbeherrschung verbirgt. Das gilt besonders für die sehr beschränkten Nebenseiten, in deren unvorteilhaften Rahmen je eine sitzende Gestalt einzupassen war. Und doch hat gerade der Raumzwang auf diese scheinbar selbstverständliche Lösung geführt: daß die Figur sich ganz niedrig setzen muß, mit angezogenen Füßen und leise geneigtem Haupt, so vollkommen vertieft in ihre Beschäftigung und innerlich wie äußerlich gefammelt. Und auf dem festen Fundament dieser Symmetrie erheben nun zwei Welten ihre Stimme gegeneinander. Denn wie immer man die Deutung sich zurechtlegen mag: die nackte musizierende Dirne, das keusch verhüllte Weib, das mit feierlichem Ernst den Weihrauch in die Glut des Opferständers streut, verkörpern gegensätzliche Begriffe, so sehr sie äußerlich sich entsprechen, so sehr sind sie verschieden nach Stimmung und Gehalt. Der naheliegende und beliebte Vergleich mit der «himmlischen und irdischen Liebe» löst freilich Vorstellungen aus, die der Antike fremd sind. Wohl aber dürfte die Allmacht Aphrodites zu verstehen sein, welche die freie Liebe wie die durch Sitte und Gesetz umhegte zur Hingabe zwingt, und jede dient der großen Göttin auf ihre Art. An dem ganz ähnlich komponierten Gegenstück in Boston — von dessen Unechtheit wir uns nicht eher überzeugen werden, als bis wir den Fälscher haben —, ist offenbar in verwandter Absicht dem Bilde blühender Jugendfrische das welke Alter gegenübergestellt, auf der Hauptseite dem Ausdruck freudiger Erregung die dumpfe Niedergeschlagenheit. Wo dürften sonst Kontrastmotive in ähnlich scharfer Fassung anzutreffen sein, so naiv anschaulich und doch so völlig im Bann genauester Responion? Die rätselhafte «Seelenwägung» selbst, das zentrale Glied der Bostoner Darstellung, nimmt sich aus wie ein Symbol dieser frei abgewogenen Gesetzmäßigkeit, welche den ganzen Entwurf beherrscht. Für eine erschöpfende Erklärung seines Sinnes fehlen dem modernen Beschauer die notwendigen Grundlagen, die verschiedenen bisher gemachten Vorschläge sind nicht völlig überzeugend. Indessen dem Gedankengang des Künstlers läßt sich an Hand des klaren Bildgefüges doch wenigstens nach seiner Richtung folgen, und auch das wird man ohne weiteres herausfühlen, daß es «große» Gedanken sind.

## 2. Der Wille zur Wahrheit.

Daß die Olympiasculpturen nach ihrer Entdeckung in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts beim Publikum erst eine widerstrebende Aufnahme fanden, ist gewiß nicht verwunderlich, es war auf solche Dinge in keiner Weise

vorbereitet, nach all der weichen Süßigkeit, die man vom antiken Bildwerk gewohnt war, mußte diese herbe Kraft wirken wie saurer Wein. Aber wenn man sich das Fremdartige der Erscheinung als den Ausfluß eines «dekorativen» Stils zu erklären suchte, so hätten die Absichten und Ziele dieser Kunst nicht schlimmer mißverstanden werden können. Der Archaismus hatte sich immer mehr in eine gefährliche Sicherheit gewiegt, er meisterte sein Instrument schließlich mit spielender Hand, und in allen Fragen des formalen Takts stand ihm eine überlegene Gewandtheit zu Gebote. Gegen die oberflächliche Glätte des rein optisch Ansprechenden macht diese frühklassische Kunst nun entschlossen Front, und es hat überhaupt kaum eine Zeit gegeben, die dem sinnenfälligen Schein mit größerem Mißtrauen begegnet wäre. Sie strebt entschieden von den Lockungen solcher Reize fort und greift zu neuen Ausdrucksmitteln. Aber es ist ein hartes Ringen, und alle Schwere des Anfangs haftet ihm an. Sehr vielen Schöpfungen dieser Zeit sieht es deutlich im Gesicht geschrieben, wie stark der Widerstand der Materie gewesen sein muß, und manche haben etwas Unausgeglichenes behalten. Zunächst machen sich häufig Verstöße gegen die Richtigkeit der Formen bemerkbar, besonders in der Wiedergabe des menschlichen Körpers; wer es darauf abstellen wollte, sein kritisches Vermögen an der Entdeckung anatomischer Fehler und Verzeichnungen zu schärfen, fände hier ein dankbares Feld. Von den Figuren der Olympiagiebel sind manche schlecht proportioniert, die Glieder bald unverhältnismäßig lang, bald viel zu kurz. Wohl fehlt es auch in der vorhergehenden Kunst nicht an ähnlichen Entgleisungen, aber sie fallen jetzt schwerer ins Gewicht, weil das Problem der Wirklichkeitschilderung doch eben mit ganz anderem Ernst ins Auge gefaßt wird. Noch auffälliger ist die Summe der «Schönheitsfehler». Wenn man von den geordneten Verhältnissen des archaischen Stils her mitten unter die Gestalten der neuen Kunst tritt, wird man sich nur mühsam an diese oft unwirsche und rauhe Sprache gewöhnen. Schon die Köpfe zeigen vielfach eine plumpe, fast brutale Bildung, die niedrige Stirn sitzt über einem wuchtigen Untergesicht, wulstige Lippen, allzustarke Ohren entstellen das Gleichmaß der Züge. Die Bewegungen sind linksch und nicht frei von Härte. Figuren wie Gruppenbilder werden von zerklüftetem Umriss eingefast, und innerhalb des Rahmens stoßen wir neben gedrängter Fülle unversehens auf gähnende Leere. Die Begriffe des ästhetisch Wirklichen haben sich verschoben, und die Schönheit ist nicht mehr das oberste Gesetz. Nicht die gefällige Schönheit wie bisher.

Mit welchem Nachdruck jetzt das Häßliche auf seinem Platz an der Sonne besteht! Freilich ist die Darstellung abscheuerregender Dinge so alt wie das bildnerische Schaffen selbst, und um eine vollständige Übersicht über die Geschichte solcher Motive geben zu können, müßte man bis zu den Quellen steigen. Aber wenn der Archaismus seine dämonischen Mißgestalten mit allen erdenk-

lichen Eigenschaften des Widerlichen ausstattet, so sind es nicht künstlerische Eindrücke, die er damit erreichen will; die fletschende Gorgonenfratze und andere greuliche Geschöpfe haben rein apotropäischen Charakter, Schrecken und Ekel soll ihr Anblick auslösen. In anderen Fällen ist es deutlich auf Karikatur abgesehen; mit Grimassen und Zerrbildern sucht man das Publikum zu ergötzen. Daß aber jetzt die Häßlichkeit Aufnahme findet, einfach «weil sie eben auch da ist in der Welt und ihr Recht fordert» (Wölfflin), darin haben wir nicht bloß ein neues Moment im Verhalten der Kunst zu erblicken, sondern einen richtunggebenden Faktor von stärkstem Gewicht. Endlich hat man sich entschlossen, die Dinge zu nehmen wie sie sind, der Wirklichkeit offen ins Antlitz zu schauen. Nur das Echte läßt man gelten, und das gesamte Kunstschaffen steht im Dienste unbedingter Ehrlichkeit. Die Haut der Greise und alten Weiber soll welk und runzlig sein, scharf und kantig der Schnitt ihrer Züge. Unter dem Personal der Olympiagiebel finden sich Gestalten von einem erbarmungslosen Realismus: die Frauen, die platt auf dem Boden liegend mit angstverzerrten Gesichtern den wilden Tumult des Kentaurenkampfs verfolgen, der sitzende Alte mit kahler, sorgenvoll gefurchter Stirn, mit gedunsenen, schlaffen Körperformen. In der Vasenmalerei begegnen uns hervorragende Proben dieser Art, so das Bild eines bejahrten Kriegers (Lekythos in Newyork), ungepflegt und verwittert, mit dem müden Blick des vom Leben zermürbten, stumpf gewordenen Landsknechts; dieser Kopf ist wohl das krasseste Beispiel der herrschenden veristifischen Bestrebungen, aber auf Versuche in der gleichen Richtung stößt man nun überall.

Maßgebend für die Wahl solcher Motive ist meist eine bestimmte künstlerische Absicht; die unschöne Erscheinung steigert und erhöht den Reiz der anderen, der man sie gegenüberstellt. So wirkt auf einer attischen Grabvase der Anblick eines aufgebahrten Mädchens dadurch doppelt ergreifend, daß über die still verklärten Züge der Toten das verhärmte Gesicht einer klagenden Greisin sich niederbeugt. Im allgemeinen kann man sagen, die Kunst hat jede Scheu vor der Berührung mit der schwieligen Haut der Wirklichkeit verloren, und mit derben Griffen faßt sie die Dinge an. Ein starkknöchiges, fast bäurisch vierströtiges Geschlecht rückt vor unseren Augen auf, recht vulgär aussehende Typen sind darunter, manchem steckt etwas Plebejisches im Blut. Auch in den vornehmsten Kreisen wird ein rüder Ton geduldet, und im olympischen Ostgiebel benimmt sich das Gefolge in unmittelbarer Nähe seiner fürstlichen Herren im höchsten Grade zwanglos; die Art, wie der nackte Stallburche, bequem auf dem Boden hockend, an seinen Zehen klaubt, wird mancher als fleghaft empfinden: allein im Rahmen der sehr freien Gesittung, die ringsum sich breitmachen darf, fällt dies Motiv von der Gasse gar nicht weiter auf. Selbst die Roheit findet ihren ungeschminkten Ausdruck; die Gesichter der Kentauren verzerren sich in der Erregung zur scheußlichen Fratze, und wenn

in den beliebten Prügelszenen der älteren rotfigurigen Vasen auch noch so kräftig getreten, gepufft und gerauft wird, so ist das alles doch gar nichts gegen das viehisch wüste Treiben dieser Kämpfe hier. Es sieht so aus, als würde das Leben, wie es wirklich ist, erst jetzt mit wissenden Augen betrachtet, auf alle Sinneneindrücke wird mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit und Frische reagiert. Der Blick hat sich verschärft und bleibt an Dingen haften, die er früher überfah oder nicht sehen wollte. Wenn dem Betrachter eines Vasengemäldes eine nackte Fußsohle gezeigt wird, so bekommt er jede Hautfalte zu Gesicht, und sogar den Staub und Schmutz, der daran klebt. Die gleiche Genauigkeit der Beobachtung macht die Plastik sich zur Pflicht: die Füße des delphischen Wagenlenkers sind in einer Weise durchmodelliert, daß sie in der Tat wirken wie ein Abguß nach der Natur.

Dieser felsenharte Wirklichkeitsinn legt sich nun aber auch jedem Versuch, der Fata morgana einer unirdischen Traumwelt nachzujagen, als starres Hemmnis in den Weg. Nur was faßbar und verständlich ist, darf auf eine Stelle im Bilde rechnen, und es ist somit bloß folgerichtig, wenn auch das Wunderbare eine ganz rationalistische Auslegung erfährt. Von der Verwandlung des Aktäon in einen Hirsch mag man jetzt nichts wissen. In Polygnots Darstellung der Unterwelt müssen ein Hirschkalb in der Hand des Mannes und das Fell, auf dem er sitzt, als Erkennungszeichen den Hinweis auf den Mythus geben; die selinuntische Metope hält sich an die Version, nach welcher die Hunde durch eine übergeworfene Tierhaut sich täuschen lassen, und auf einer Vase ungefähr gleicher Zeit fehlt es überhaupt an jeder Andeutung: hier erliegt der Jäger den Pfeilen der Göttin und den Bissen der Meute, über die Verwandlung jedoch, die nach der Sage den Tod zu motivieren hat, wird kein Wort verloren. Der Künstler gibt die Szene so, wie sie in Wirklichkeit sich abgespielt haben könnte, dafür aber auch mit der packenden Gewalt unmittelbarster Anschaulichkeit. Aus dem dreileibigen Höllenvächter wird auf der olympischen Metope ein gewöhnlicher Hund. Die monströse Vielgestalt des Geryones läßt sich nicht ganz verleugnen, aber durch eine geschickte Anordnung des Oberkörpers wird sie so einleuchtend wie möglich gemacht. Gewiß hat diese Scheu vor dem Unwahrscheinlichen eine Verarmung des Bildstoffs zur Folge; sehr vieles bleibt nun unberührt liegen, wonach vordem begierig gegriffen worden war, und im Grunde steht die neue Zeit der ganzen Welt des Sagenhaften ungläubig und verständnislos gegenüber. Nichts ist so bezeichnend für diese Ernüchterung wie die Tatsache, daß die Freude an den Phantasien der Odyssee mit einemmal erloschen ist. Mit welch naivem Behagen hatte die archaische Kunst in diesem bunten Märchenbuche geblättert, und am liebsten verweilte sie vor jenen Bildern, wo es geheimnisvoll und magisch funkelt: Kirkes Zaubergarten, das Gestade der Sirenen, die Höhle des Polyphem. Jahrhunderte später findet der Helle-



nismus den Weg zu dem versponnenen Dornröschenschloß zurück, und die blaue Blume der Romantik blüht wieder üppig auf unter der Sonne Homers. Die frühklassische Zeit dagegen hat diese Seiten der Dichtung achtlos überschlagen, albern und unwahr kommen ihr die abenteuerlichen Geschichten vor, und bis auf wenige Ausnahmen bleiben sie völlig aus. Ganz andere Motive sind es jetzt, die man den Schätzen des alten Epos entnimmt.

Und doch hat gerade dieses nüchtern forschende Denken, das nun darauf besteht, mit den Wirklichkeiten des Diesseits gründlich ins Reine zu kommen, der Kunst neue Quellen erschlossen und ihr damit viel frisch strömendes Leben zugeführt. Und so konnte der kritisch lictende Verstand auch wieder eine gewaltige stoffliche Bereicherung bringen, soweit es um Dinge der Sichtbarkeit geht. Jetzt, wo der starre Typus seine Macht aus den Händen geben muß, bekommt das Individuelle freie Bahn, und bald bevölkert sich die Bühne mit Gestalten von besonderem und eigenartigem Gepräge. Freilich darf man das, was an originellen Bildungen geschaffen wird, nicht mit dem viel reichhaltigeren und gepflegteren Formengut der späteren Stillstufen vergleichen. Der Spielraum des Individuums ist nicht unbegrenzt, und wenn Porträt Darstellungen mit einer erschöpfenden Wiedergabe der persönlichen Züge noch fehlen, so ist das bei einer Kunst, die eben erst die Fesseln der Tradition abgestreift hat, nicht anders zu erwarten. Köpfe, die als getreue Bildnisse gelten könnten, sind uns aus dieser Periode nicht erhalten, und es ist kaum anzunehmen, daß überhaupt Forderungen in diesem Sinne damals bereits laut geworden wären. Die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes entfernen sich nicht bloß in der statuarischen Erscheinung, sondern auch in der Kopfbildung sehr weit von allem archaischen Brauch, trotzdem sind es keine wirklichen Porträts, ebensowenig wie der derbe Bronzekopf eines bärtigen Kriegsmannes von der Akropolis oder jenes behelmte Strategenbildnis, in dem man den Sieger von Marathon vermutet hat. Die wenigen Denkmäler dieser Zeit, welche nicht ohne Grund als Bilder geschichtlicher Persönlichkeiten angesprochen werden, zeichnen sich durch dieselben Vorzüge aus, die auch den gleichzeitigen Idealgestalten eignen; es sind Charakterköpfe von einer frischen und lebenswahren Auffassung, doch nichts verrät direkte Abhängigkeit vom Modell. Durchgehends herrscht eine große Mannigfaltigkeit, kein Gesicht gleicht dem andern, und selbst bei einem so gleichwertigen Gefindel wie der Kentaurenhorde des Olympiagiebels fällt die Verschiedenheit des Aussehens auf. Es ist nicht jenes mechanische Abwechseln der archaischen Kunst, welche ihre Typen nach rein dekorativen Gesichtspunkten in regelmäßigen Abständen einander folgen läßt, sondern das Leben in seiner Fülle und Vielgestalt verlangt nach immer neuem Ausdruck. Der Reichtum der Wirklichkeit verträgt sich mit dem Schema nicht.

Der Natur werden ihre Geheimnisse Stück für Stück von einem kühnen Entdeckerwillen entrisen. Freilich darf man nicht mit zu hoch gespannten Erwartungen kommen, quantitativ ist das Ergebnis vielleicht nicht eben bedeutend. Ja bei flüchtigem Hinsehen könnte es scheinen, als seien die überlebten Formeln des Archaismus einfach durch eine Anzahl neuer Typen ersetzt. Das steife Standmotiv der vorklassischen Kunst, bei dem die Beine wohl getrennt, jedoch gleichmäßig belastet sind, hat auf der ganzen Linie einer Lockerung der starren Härte weichen müssen, die aber überall nur einen bestimmten Grad erreicht (Fig. 27): immer ist es der Wechsel von Standbein und Spielbein, wobei das letztere, etwas vorgelegt und im Knie gebogen, noch mit voller Sohle auf dem Boden ruht, während das Gewicht des Körpers sich auf das gestraffte Standbein legt. Die so verursachte leichte Verschiebung der gesamten Rumpfmuskulatur, das Ausbiegen der einen Hüfte, die Krümmung der Körperachse, gewöhnlich verbunden mit einem Wenden und Neigen des Kopfes und einer Seitwärtsrichtung des Blicks, sie bedeuten den entschiedenen Bruch mit der Frontalität: allein bei dieser einen Lösung des statischen Problems hat es auch sein Bewenden, und ihre beständige Wiederkehr, nicht bloß in der Rundplastik, gibt ihr beinahe das Aussehen einer kanonischen Regel. Daselbe ließe sich vom Bild eines weitausladenden Fechterausfalls sagen, das uns in Kampffzenen fast überall begegnet. Und das charakteristische Sitzmotiv der «trauernden Penelope» wiederholt sich so oft und in den verschiedenartigsten Situationen, daß man auch hier von einem festen Typus reden möchte. Sieht man aber näher zu, so ist in jedem einzelnen Fall dem Körperbau und dem Zusammenspiel seiner Bewegungen mit einem ganz neuen Ernst und einem fast wissenschaftlichen Erkenntnisdrang nachgespürt, wo sich die archaische Kunst mit ungefähren Andeutungen begnügte; gestaltet sich jetzt die Aktezeichnung zum zähen Kampf mit dem anatomischen Bau. Und der wesentliche Unterschied zwischen archaischer und frühklassischer Menschendarstellung dürfte wohl darin zu erkennen sein, daß dort jede Muskellinie eine ornamentale Funktion auszuüben hat, während hier das Augenmerk sich sammelt auf die Stellen, wo der Mechanismus des Leibes in den Angeln geht. Das Haar erfährt häufig eine ganz ungefähre Behandlung, bleibt in der Malerei eine gleichmäßig dunkle Masse, in der Skulptur, als Unterlage für die deckende Farbe eine körnig gerauhte oder auch glatte Fläche, und preßt sich einer dicken Lederkappe gleich fest und eng an den Kopf (Fig. 27). Entschließt sich aber der Künstler zur zeichnerischen oder plastischen Gliederung, so mag sie dem modernen Auge immer noch reichlich schematisch erscheinen — beim Harmodios sind die schneckenartigen Buckellocken in regelmäßiger Wiederholung angeordnet, oft sieht man sichelförmige Schuppen wie Dachziegel übereinander gereiht —, und doch stellt sie einen großen Fortschritt dar gegenüber der spielerischen Künstelei archaischer Bildungen. Zu krausen Büscheln

ringeln und runden sich die Strähnen, und die Bewegung freifallender Locken folgt dem natürlichen Gesetz der Schwere. Dem Wachstum des Haars wird ein reges Verständnis entgegengebracht, erst jetzt kann man verfolgen, wie es vom Wirbel aufsteigt und über die Wölbung des Schädels fällt.

Ein besonderes Wort verdient das Gewand. Dem Feingefühl des jünger-archaischen Stils ist es das erwünschte Mittel zum Ausbau einer möglichst vielseitigen dekorativen Gesamtwirkung. Seine Flächen bilden den Schauplatz reizvoller Farben- und Linienspiele; denn der Faltenwurf, auch da, wo er verschiedene Stoffarten verdeutlichen soll, hat doch stets ein ausgesprochen ornamentales Aussehen, und man liebt die zarten Gewebe so sehr, weil der verschwenderische Reichtum ihrer Strichelung sich zu zierlichen Mustern gruppieren läßt. Die neue Zeit denkt über die Rolle, welche dem Gewand im Bilde zukommt, grundsätzlich anders; die Freude am zierlichen Faltengerinnel verliert sich in selben Maße, in dem das Stoffempfinden erstarkt, und die Beschränkung auf wenige aber sprechende Züge ist nicht nur dem allgemeinen Streben nach Einfachheit und Klarheit zuzuschreiben, sondern der gründlicheren Schulung des Auges an den Gegenständen der Wirklichkeit. Die Natur kommt mit geringerem Aufwand an Gliederung aus, als die Phantasie des Manierismus wahr haben will. Beim durchsichtigen Gewand (für Polygnot bezeugt es die Überlieferung, und manche Vasenbilder liefern uns Belege) ist, im Gegensatz zur früheren Zeichenweise, jede Linie unterdrückt, die nicht zur Verflinnlichung des Kleides dienen könnte. Setzt sich aber der Körper in Bewegung, so folgt ihr das Gewand mit einer Willfährigkeit, welche die ältere Kunst nicht kannte, und in diesem ersten Versuch zu wirklicher Belebung der Stoffmassen ist ein wesentliches Moment des Fortschritts zu erblicken. Noch kommt es nicht zu den freien Eigenbewegungen, zum Wehen der Schleier und zum Flattern loser Mantelenden, die wenig später die Bilder mit wogendem Reichtum füllen; aber das Interesse am Ziehen und Wandern der Falten verrät sich im häufigen Anfassen und Heben von Gewandteilen; die Finger müssen mit Saum oder Zipfel spielen, und die genremäßigen Motive des Ankleidens, das Knöpfen des Peplos und Feststecken der Fibeln, finden Aufnahme selbst in der statuarischen Kunst.

Man darf behaupten, daß erst dieser frühklassischen Periode der Sinn für die Bewegung aufgegangen sei, vorausgesetzt, daß darunter nicht eine Zunahme oder gar Steigerung der körperlichen Tätigkeit im allgemeinen verstanden werde. Es gab früher mehr Bewegungen zu sehen, und weit lebhaftere, Figuren in eiligem Lauffchritt, in stürmischem Flug. Die ältere rotfigurige Malerei liebt es, ihre Szenen zu wirbelnder Unruhe aufzuwühlen. Die neue Kunst erscheint diesem erregten Treiben gegenüber fast apathisch und träge, sie geht mit der heftigen Geste sehr viel sparsamer um. Das Verhalten der Menschen ist gesetzt, gemessen, sie renommieren mit ihren Muskeln nicht.

Auf die bisher so beliebten Akrobatenkünste wird ganz verzichtet, und nicht der hitzige Ringkampf des Herakles mit dem Löwen wird jetzt zur Darstellung gebracht, sondern das müde Ausruhen nach erfrittenem Sieg. Merkwürdig, wie oft an die Stelle schwungvoller Heldentaten das ruhige Situationsbild tritt. Auf dem eleusinischen Relief vollzieht sich der Vorgang stockend und schwerfällig, in einem getragenen Tempo. Dann aber, wenn der Mechanismus einmal in volle Bewegung gerät, werden auch ungeahnte Kräfte wach. Wie aufgezoogene Automaten wirken die Augenblicksbilder der archaischen Kunst an der drängenden motorischen Tätigkeit gemessen, die jetzt bei allem plötzlichen Geschehen entwickelt wird. Der Bruch mit dem Schema, die Aufhebung der Frontalität schenken der Figur die volle Bewegungsfreiheit, die überzeugende Unmittelbarkeit des Handelns. Die Statuen der Tyrannenmörder stellen mit ihrer entschiedenen Rumpfdrehung, mit der Wucht ihres Ausfalls ein erstes offenes Bekenntnis zum neuen Sehen dar, denn bis dahin gehörte ein solches Bild ungehemmter Kraftentfaltung in der Rundplastik zu den Unmöglichkeiten. Harmodios und Aristogeiton haben das Land vom Tyrannen befreit, allein durch sie ist auch, um mit Julius Lange zu reden, die Kunst des Griechentums befreit worden von Zwang und Fesseln einer starren Konvention. Nichts spricht dafür, daß bereits die ältere Fassung des Ehrendenkmal die beiden Figuren in dieser Haltung plötzlicher Tat gegeben hätte, vielmehr scheint erst das Zeitalter der Perserkriege das erlösende Wort gesprochen zu haben.

Jetzt aber melden sich die verwegensien Neubildungen. Die Bronzeflatuette eines Waffenläufers zeigt uns den Mann im Augenblick des Absprungs: auf federnden Gelenken, mit geschlossenen Füßen und eingeknickten Knien, den einen Arm weit ausgestreckt, sorgsam das Gleichgewicht haltend, alles Anspannung und Energie. Für die vatikanische Wettläuferin ist der Moment des Startens gewählt, und im leisen Vorneigen von Körper und Kopf wie in der tastenden Unruhe der Arme gibt die Bereitschaft zum Vorwärtstreben sich deutlich kund. Vor allem ist es dann Myron, der in seinen Athletenstatuen dem Problem der jähen Bewegung einen sprechenden Ausdruck sucht, die antike Kunsliteratur preist an den Werken dieses Meisters, den man vielleicht nicht mit Unrecht als das größte plastische Genie seines Jahrhunderts bezeichnet hat, die packende Lebendigkeit und große Naturtreue. Sein Standbild des Läufers Ladas wird man sich dem Epigramm der Anthologie zufolge in einer äußerst gewagten Pose zu denken haben. Und so drängt sich auch beim Diskoswerfer eine gewaltige Summe physischer und Willenskraft in das Bild einer flüchtigen Sekunde zusammen, wie hier das Motiv des weiten Ausholens zum Wurf die ganze Gestalt bis in die Spitzen der gekrampften Zehen mit zuckendem Leben durchströmen läßt, hat zu allen Zeiten höchste Bewunderung erregt, und der künstlerische Wert dieser Statue

läßt sich auch kaum überschätzen. Wohl aber ihre kunstgeschichtliche Bedeutung: wenn man sie nämlich als einzigartige und alleinstehende Leistung auffassen wollte, was sie nicht ist. Vielmehr weiß der literarische Nachlaß der Antike von einer Fülle ähnlich origineller Momentdarstellungen gerade aus diesen Tagen des erwachenden bildnerischen Tatendrangs zu berichten, und neben Myron stellt sich Pythagoras mit seinem ganz entsprechenden Wollen. Einen schwachen Abglanz des Verlorenen bieten uns zahlreiche Denkmäler der Kleinplastik, welche das Vorwärtsdrängen oder Zurücktaumeln lebhaft bewegter Gestalten zur Anschauung bringen.

Dem zeitgenössischen Publikum müssen diese Werke alle wie eine Offenbarung des Lebens und als der Inbegriff unmittelbarster Natürlichkeit erschienen sein, das moderne Auge empfindet sie als gezwungen und unfrei. Auch den in kühner Bewegung begriffenen Figuren steckt noch ein starker Rest archaischer Befangenheit im Blut, und es läßt sich nicht übersehen, daß sogar die reifsten Schöpfungen dieser Zeit in ihrer Gesamterrscheinung einen ausgesprochenen Reliefcharakter haben, sie sind immer noch in die Fläche gebunden und durchweg berechnet für den Anblick von einer einzigen Seite her. Die Bewegung des Diskoswerfers entwickelt sich ausschließlich in einer Richtung, die der Bildebene parallel läuft, Arme, Beine und der gewaltsam nach vorn gedrehte Oberkörper sind in derselben Raumschicht ausgebreitet, die Figur ist gleichsam von zwei Seiten her in diese flache Form hineingepreßt und nimmt ein sehr geringes Volumen ein, von einem seitlichen Standpunkt aus betrachtet wirkt sie unkörperlich, ihre Aktion unglaublich. Die spätere Kunst würde aus demselben Vorwurf mit einigen Änderungen und Verschiebungen ein Bild von ganz anderem plastischen Gehalt geschaffen haben, allein für einen Myron steht es fest, daß alles, was es zu sagen gibt, schon im Umriß scharf und unmißverständlich klar sich auszusprechen habe. Daher die noch vorwiegend zeichnerische Gliederung des Rumpfes und seiner Muskeln, die harte Führung der Grenzlinien. Auch der myronische Marfyas ist demselben Gesetz unterworfen, und seine gespreizten Gliedmaßen schwingen alle in derselben Flucht, wie die Speichen des Rades. Ja die Gruppe als Ganzes ist unter fast völligem Verzicht auf Tiefenstaffelung rein frontal gebaut, und wenn sie sich, ohne wesentliche Änderung im einzelnen, mühelos ins Flachbild übertragen ließ (Marmorrelief, Valengemälde, Münzen), so kam hier eben das Reliefmäßige der Originalkomposition zustatten, denn die beiden Figuren sind nicht bloß auf gemeinsamer Grundlinie aufgestellt: man könnte eine Wand bis dicht an ihren Rücken heranschieben, ohne daß Haltung und Bewegung dadurch im geringsten beeinträchtigt würden.

Angeichts einer so augenfälligen Bedingtheit der körperlichen Erscheinung sollte über den kunstgeschichtlichen Platz des kapitolinischen Dornausziehers heute nicht mehr gestritten werden müssen. Ganz abgesehen von der glatten

und zierlich geschmeidigen Eleganz, besonders in der Bildung von Haar und Gesicht, welche zur naiven, derben Einfachheit des frühklassischen Stils in schärfstem Gegensatze steht, verrät sich die Bronzestatue ohne weiteres als das Kind einer Zeit mit sehr viel höheren optischen Ansprüchen. Mitten unter Bildwerken, die noch so sehr flüchtig veranlagt sind, würde sich ihr kompliziertes Bewegungsmotiv nur als ein ungeheurer Anachronismus verstehen lassen. In der vorhellenistischen Plastik ist schlechterdings kein Beispiel zu finden für die unbegrenzte Freiheit, mit der dieser Körper nach allen Richtungen sich entfaltet und Arme und Beine in den Raum hinauschiebt. Einem Reichtum solcher Art ist das beschränkte Sehvermögen zur Zeit der Olympiasculpturen, welchen man den Dornauszieher anzugliedern liebt, einfach nicht gewachsen. Und es gibt keine Wunder, auch in der Kunstgeschichte nicht.

Allein es sind nun doch in dieser Periode Ansätze da zu einer Entwicklung nach der Tiefe, und, wenn man die starre Härte der bisher unbedingt geltenden Gesetze bedenkt, sogar äußerst gewichtige und vielversprechende. Auf diese Anzeichen des Neuen hätte man zu achten: beim Diskoswerfer ist die linke Hand so gelenkt, daß sie das Knie teilweise verdeckt, der nieder gebeugte Kopf ragt aus der ideellen Ebene heraus. Auch der Marfyasgruppe fehlt es nicht ganz an Partien, wo das räumliche Bestreben zum Ausdruck kommt, die leicht vorgeneigten Köpfe, der rückwärts flatternde Pferdeschweif der Silens. Dadurch, daß einzelne Teile der Statuen, ein gehobenes Bein (Wettläuferin), ein ausgestreckter Arm nach hinten oder vorn sich richten, wird das Auge in die Tiefe geführt und ein räumlicher Eindruck, die Vorstellung des Körperhaften bricht sich Bahn. Bei sitzenden Gestalten wird durch wiederholte Drehung und Wendung versucht, der Figur aus ihrer Flächenhaftigkeit herauszuhelfen, und die auf dem Felsen hockende Athena der olympischen Metope (Fig. 27) stellt bereits eine sehr beachtenswerte Probe dreidimensionaler Bildung dar. Das oft noch sehr bescheidene Flachrelief ist zurückhaltender, aber auch hier wird mit der bisher streng durchgeführten Kompositionsregel gebrochen. Vom Standpunkt der archaischen Reliefbildnerei wäre es unerhört, wie jetzt eine Brust in Schrägansicht gegeben wird. Auf der Stele aus Nisyros (Museum in Konstantinopel) ist der ganze Oberkörper der Figur ins Dreiviertel gedreht, und der gelenkte Kopf deckt einen Teil der Schulter zu. Und wenn das Neapler Grabmal eines Mannes mit dem Hund (Fig. 30) plastisch schon so außerordentlich reich erscheint, so liegt dies einmal an der verschränkten Anordnung der Bildelemente: ein mehrfaches Überschneiden im unteren Teil der Stele, der Stab, davor der Hund, und vor ihm wieder die gekreuzten Füße des Mannes. Und dann ist es erstaunlich, wie sehr hier, mit älteren Skulpturen verglichen, der Kopf bereits als Rundung wirkt, wie Arme und Beine sich wölben. Alle jene scharfen Kanten und Ecken, welche das archaische Relief absichtlich stehen ließ, werden nun

abgeschliffen, die Körperwirkung wird nicht nur durch zeichnerische Mittel, durch Linearperspektive und Staffellung erzielt, sondern in gewissem Sinn auch durch malerische. Auf den Vasen aber verblüffen uns grundsätzliche Neuerungen der Zeichenweise, die Darstellung ist immer ein Stück weit in die Tiefe hineingebaut (Fig. 33). Das reine Profilbild begegnet äußerst selten, um so häufiger die Dreiviertelansicht, und auch das verlorene Profil kommt vor. Die Bilder stecken voll von Verkürzungen und Überschneidungen oft sehr gewagter Art. Da sprengt ein Reiter dem Beschauer direkt entgegen, dort dreht ihm ein Gefallener den Rücken zu, verdeckt ein gehobener Arm das halbe Gesicht. Auch mit Schattierung wird ein Anfang gemacht, bisweilen finden wir eine Stelle, die weiter zurückliegen soll, etwa das Schildinnere oder die Faltenhöhle eines Mantels, mit einer dünnen Firnislage abgedeckt, und leichte Körper Schatten, welche dem Umriss folgen, geben den Gegenständen den Anschein der Rundung.

Wir wissen, es ist die große Malerei des Polygnot und seiner Genossen gewesen, welche die entscheidenden Dinge in die Diskussion geworfen hat. Einige Vasenbilder sind in engem Anschluß an monumentale Vorlagen entstanden, und selbst für die Kentaurenszene des olympischen Westgiebels, die sich durch ihren Reichtum an «malerischen» Motiven hervortut, hat die Abhängigkeit von einem Gemälde sich beweisen lassen. Die Malerei hat hier ihren Stil auf ein anderes Gebiet übertragen; sie ist nun das eigentlich führende Element. Und nicht etwa deshalb nur, weil gerade ein Maler die stärkste schöpferische Kraft seiner Zeit darstellt, gerät jetzt alle Bildnerei in den Bann seiner Kunst. Sondern die wachsende Befähigung des räumlichen Sehens und das gesteigerte Selbstbedürfnis heißen gebieterisch neue Ausdrucksmittel, wie sie die Malerei als erste zu zeitigen vermochte. Die vielfach sklavischer Gefolgschaft ist freilich den anderen Künsten nichts weniger als vorteilhaft gewesen, sie wagen nun Dinge, die wider ihre Natur sind. Es ist ein künstlerischer Mißgriff und erinnert an Panoramatechnik, wenn die schräggestellten Kentauren der Giebelgruppen nur zum Teil plastisch ausgeführt sind und halbwegs in der Wand verschwinden. Und es hat der Vasenmalerei geschadet, daß sie sich der Macht ihrer größeren Schwester so völlig unterworfen hat; sie verlor dadurch den Maßstab für das, was mit ihren eigenen Mitteln zu erreichen war. Schon der gleichmäßig dunkle Firnisgrund der Gefäße ist ein denkbar ungünstiges Feld für starke räumliche Bewegung, und gerade die am kräftigsten durchgebildeten Gestalten kämpfen besonders mühsam an gegen die schwarze Flut, die sie umgibt. Vor allem aber verträgt es sich nicht mit dem dekorativen Zweck, wenn der Gefäßmaler auf einen Wettstreit mit der Monumentalkunst sich einläßt. Und hier kommt nun eine Gefäßverzierung auf, welche die Vasen mit großen Figuren und ausgedehnten Kompositionen bedeckt und an die Gesetze ruhiger Flächendekoration in

keiner Weise sich kehrt: die massigen Szenen zer Sprengen den Rahmen, die starken Verkürzungen, die vielen Schräg- und Vorderansichten leiten aus dem Bild heraus, und die Gefäßwand wird so gleichsam weggeleugnet. Das Dekorative löst hier auf, es bindet nicht. Und die großfigurigen Bilder müssen sich häufig über so beträchtliche Wölbungen spannen lassen, daß ihre Teile sich dem Auge in unnatürlichen Proportionen zeigen, überall verzerrte Gestalten, zerbo gene Linien, und hier ist es handgreiflich, wie dieses hartnäckige Ringen um Lebendigkeit und Naturwahrheit der griechischen Kunst auch zum Verhängnis werden konnte.<sup>4</sup>

Das Zeugnis dieser «polygotischen» Vasen bestätigt, was schon aus den Schriftquellen herauszulefen war: die starre Gliederung des archaischen Stils, das friesartige Nebeneinander ist bei ausgedehnten Kompositionen aufgegeben. Figuren und Gruppen werden nicht mehr auf einer durchgehenden Horizontale aufgereiht, sondern staffelförmig im Bild verteilt, auf bewegten Terrainlinien, die in verschiedener Höhe das Feld durchziehend ein abgetrepptes hügeliges Gelände darstellen (Fig. 33). Nicht selten aber verschwinden auch die Figuren hinter den Bodenwellen, die «wie Kulissen und Verlatzstücke aus Leinwand und Pappdeckel» schuppenartig hintereinandergeschoben sind. Von einer körperlich wirkenden Übertragung der Bodenreliefs auf die Fläche läßt sich bei dieser Art von Landschaftszeichnung nicht reden, kann es doch geschehen, daß ein Krieger mit dem einen Fuß vor, mit dem anderen hinter einer solchen Erhebung steht, trotzdem ihm diese bis an den Leib heranreicht. Es soll also wohl eine gewisse Räumlichkeit angedeutet werden, aber die Mittel genügen noch nicht, um optisch zu überzeugen, und es kommt nicht annähernd zur Illusion. Die Bilder sind auch gar nicht perspektivisch angelegt, wir vermiffen noch durchaus das Abnehmen der Figurengröße mit der wachsenden Entfernung. Auch das liegt keineswegs am Nichtkönnen, sondern an einer unvollkommenen Ausbildung des Auges: unsicher erst tastet es der Tiefe zu und hat noch nicht gelernt, frei über Täler und Hügel hinweg in die hinteren Gründe zu schweifen. Das Harte, Eckige, Unausgeglichene, was dem Bewegungsapparat dieser Stilstufe eigen ist, kennzeichnet auch ihr räumliches Sehen, denn ruckweise arbeitet es sich vorwärts und auf holperigem Pfad, um die Welt des Sichtbaren der Kunst zu erobern.

### 3. Geistige Werte.

Von der großen Malerei der polygotischen Richtung ist uns gar nichts erhalten. Aber so viel ist gewiß, daß man sich den Reichtum an szenischen Angaben auch bei den umfangreichsten Wandgemälden nicht sehr beträchtlich vorstellen darf. Dieselben Elemente, mit welchen auf den Vasen Gelände und Gewächse befritten werden, dienen zur Bezeichnung des Lokals: einzelne



Felsen und Steine, Bäume und Stauden, am Wasser Röhricht und Schilf. Auch diesen unscheinbaren Dingen allen hat der Realismus der neuen Zeit die Beachtung nicht verlagert; nicht mehr ornamental stilisiert ist das landschaftliche Beiwerk, sondern es sind Wirklichkeitsformen. Immer aber werden sie bloß im Vorbeigehen betrachtet, und es ist keine Frage, daß die archaische Malerei von den Schätzen der Vegetation weit mehr Aufhebens gemacht hat; die Vasenbilder des entwickelten Schwarzfigurigen Stils sind geradezu phantastisch und üppig ausgestattet mit verschiedenartigstem Pflanzenflor gegenüber dieser kahlen Dürftigkeit. Ebenso hält sich das Tierbild bescheiden zurück, was wiederum nicht aus mangelnder Begabung erklärt werden darf, weiß doch der verwöhnte Geschmack der jüngeren Antike gerade an Denkmälern dieser Periode die lebenswahre Schilderung der tierischen Natur nicht genug zu preisen. Mit einer überschwenglichen Begeisterung wird in zahlreichen Gedichten Myrons bronzener Kuh gedacht, auch Kalamis erfreute sich als Pferdebildner hohen Ruhms. Was in Skulptur und Vasenmalerei an Tierfiguren erhalten ist, lehrt in der Tat, daß die scharfe Beobachtung dieser aufgeklärten Zeit auch der tierischen Gestaltenwelt in reichem Maße zugute kam. Und doch verblaßt das alles vor dem Bilde des Menschen, der in ganz anderem Sinn als jemals bisher zum vornehmsten Inhalt der Kunst werden sollte. Das Leben und Sein ringsum verliert an Bedeutung und Gewicht neben ihm und muß sich mit untergeordneten Rollen begnügen. Mit einer Ausschließlichkeit, wie sie in der Geschichte der neueren Kunst vielleicht einzig bei Michelangelo zu finden ist, wird die gesamte schöpferische Kraft in den Dienst des Menschenbildes gestellt.

Der fast eigensinnige Verzicht auf die zerstreuen Augenreize der Umgebung, die betonte Gleichgültigkeit gegen alles, was nicht Mensch heißt, diese denkbar einseitige stoffliche Beschränkung hätte einem Geschlecht mit geringerem Einbildungsvermögen leicht verderblich werden können; denn noch ist die menschliche Gestalt weit entfernt davon, ein Werkzeug von so feinstem Schliff für stilistische Prozeduren zu werden, wie in der jüngeren klassischen oder gar in der hellenistischen Kunst, und die neuen formalen Errungenschaften wiegen den Verlust an gegenständlicher Fülle bei weitem nicht auf. Allein das Augenmerk des Künstlers gilt nun nicht mehr bloß der körperlichen Erscheinung des Menschen und ihren Bewegungsvorgängen, sondern in ganz besonderem Grad den Äußerungen seines Innenlebens; ja man kann sagen, erst jetzt wird die Seele entdeckt. Von jenem gezwungenen Lächeln abgesehen, wo wäre uns im bisherigen Verlauf der Entwicklung ein Verlangen nach plydischem Ausdruck begegnet? Nun aber schafft es sich überall Geltung, und von Polygnot weiß Plinius zu berichten: «Er zuerst führte in der Malerei einen großen Fortschritt durch, indem er den Mund öffnen, die Zähne zeigen ließ, das Antlitz von seiner alten Starrheit befreite.» Es sind dieselben Mittel

belebender Mimik, die jetzt auch die Vasenmalerei sich anzueignen sucht, denn gerunzelte Stirnen, geöffnete Lippen begegnen da nicht selten, und der Schein innerer Erregung breitet sich über die Gesichter aus. Man hat auch zutreffend auf den seltsamen Kontrast hingewiesen, in dem der leidenschaftliche Ausdruck der Züge bisweilen zur ruhigen Körperhaltung steht, während in der älteren Kunst selbst der wildeste Aufruhr leiblicher Bewegung die Ruhe des Antlitzes nicht zu beeinflussen vermag.

In erster Linie ist es das Auge, das zum physiognomischen Ausdrucksmittel werden muß, zum Dolmetsch von Gefühlsregungen, für die es im Rahmen des Archaismus überhaupt keine Möglichkeit der Außenwirkung gab. Wir sehen nun die Kunst geradezu auf die Suche gehn nach Situationen, welche die innere Bewegung im Antlitz spiegeln lassen, und bei Begegnungsszenen hat man achtzugeben auf allerfeinste Mienenspiele, wo die Blicke mit der Schärfe stählerner Klingen sich kreuzen. Freilich sind es nicht mehr die belanglosen Konversationsgruppen des manierten Stils, welche die Personen in oberflächlicher Unterhaltung einander gegenüberstellen, sondern verlangt wird jene wechselseitige Anteilnahme, bei der Auge sich in Auge senkt, es sei nur an das erotische Motiv der selinuntischen Herametope (Fig. 28) erinnert. In ihren Schilderungen von Achills Sieg über die Amazonenkönigin vermochte die ältere Malerei nicht mehr zu geben als das übliche Kampfschema, der Meister der herrlichen Penthesileaschale dagegen wagt sich an einen seelischen Konflikt heikelster Natur, und der durchdringende Blick des verblutenden Opfers zaubert aus des Helden starr offenem Auge mit magnetischer Gewalt die Liebe hervor. Mit einer ganzen Stufenleiter starker Gefühlstöne sucht diese Kunst auf den Beschauer einzuwirken. Ob es nun, in der Fußwaschungsszene der Odyssee, die jähe Freude des Erkennens ist, die aus dem überraschten Aufblicken der alten Amme dem Herrn entgegen schlägt, in Polygnots Naufigaabbild das prüfende Staunen, mit welchem das Königskind, inmitten der erschreckenden Mägde in ruhiger Hoheit stehend, den verlegen heranschleichenden Fremdling mißt, oder die zaudernde Unsicherheit der Eriphyle, die in den Anblick des blitzenden Geschmeides versunken dem Verführer erliegt, in jedem einzelnen Fall handelt es sich um ein eigenartiges psychologisches Problem, und so einfach uns auch Aufgabe wie Lösung erscheinen mögen — es ist hier alles Neuland! Mit einer erstaunlichen Kühnheit tritt gleich zu Beginn dieser Periode der Künstler an ein so schwieriges Thema heran, wie es die Auseinandersetzung zwischen Sappho und Alkaios (Vase in München) bietet, wir sehen den Sänger beklommen und mit niedergeschlagenem Blick die kühle Abfertigung der Frau entgegennehmen, die stolz und verächtlich sich langsam zum Weggehen wendet. Immer wieder greift diese frühklassische Kunst nach Stoffen solcher Art, und noch die myronische Marsyasgruppe erinnert an das Sapphobild, schon äußerlich in der ähnlichen Gegenüberstellung

der Figuren, und dann aber in ihrem dramatischen Kern: der kalte Bannstrahl von Athenas Auge scheucht den zudringlichen Gefellen zurück, und der Widerstreit von Furcht und Begehren in der zuckenden Bewegung des Silens hat seinen wirkungsvollen Kontrast in der überlegenen Ruhe der Göttin.

Allein auch das gänzlich affektfreie Beisammensein von Figuren in der Art des eleusinischen Reliefs läßt den Beschauer die seelische Beziehung zwischen den dargestellten Personen unwillkürlich herausfühlen, indem die innere Spannkraft schon in Richtung und Ausdruck des Blicks sich verrät; denn erst jetzt hat man die Gewißheit, daß das Auge auch wirklich fixiert. Das mag zum guten Teil an der verbesserten Zeichenweise liegen, die mit der schematischen naturwidrigen Regel endgültig bricht und bei Profilköpfen das Auge auch in richtiger Seitenansicht und perspektivischer Verkürzung wiedergibt. Allein es ist nicht bloß dieses, daß der Sehtern nun in der Tat auf den Gegenstand des Interesses sich einstellen kann, sondern die gesamte Erscheinung der Figur hat dem geistigen Leitmotiv sich anzupassen. Die «trauernde Athena» des Weihreliefs von der Akropolis (Fig. 31) ist nur deshalb zunächst mißverstanden worden, weil dieser Ausdruck stiller Anteilnahme in der gelösten Haltung so gänzlich aus dem Rahmen der gewohnten starren Typik fiel; allein seitdem die Figur ähnlich in ganz verschiedenartigen Zusammenhängen sich wiedergefunden hat, ist der Beweis erbracht, daß ihr Motiv nicht anders gedeutet werden darf als das aufmerksame Betrachten eines bestimmten Objekts. Und nun klingt es beinahe wie ein Gesetz: das Auge hat entweder an einem festen Ziel zu haften — so stoßen wir in der Grabmal- und Sakralkunst überall auf diese Bilder der Verstorbenen und Stifter, die mit dem Betrachten ihrer Habe, ihres Spielzeugs, ihres tierischen Spielgefährten, mit der Darbietung eines Opfers beschäftigt sind —, oder es gleitet über die Dinge der Nähe hinweg, geht suchend ins Weite; in diesem Sinne sind Götterbilder wie die Hestia Giustiniani oder die zahlreichen Apollonstatuen zu interpretieren, wo das stumpfe Glotzen des archaischen Standbilds einem lebendig interessierten Ausdruck weichen mußte. Eine weitere Möglichkeit, die wichtigste vielleicht: der Blick gilt dem Beschauer, es spinnen sich unmittelbare Beziehungen zwischen diesem und der Psyche des Kunstwerks an. Und wenn schon bei den dämonischen Gestalten der archaischen Periode, denen eine apotropäische oder symbolische Bedeutung eignet, wie Gorgonen, Sphinxen, monströsen Raubtierfiguren in der Facwendung des Kopfes die Absicht einer faszinierenden Wirkung auf das Publikum sich deutlich genug bekundet, so bekommt doch erst jetzt dieses direkte Anschauen einen innerlich erregenden, fesselnden Reiz. Die Sphinx von Ägina dürfte rein tektonisch verwendet und ihrem Sinne nach kaum von den entsprechenden figürlichen Akroteren oder Grabauffätzen der älteren Kunst zu trennen sein, und doch: sieht

uns das tierische Fabelwesen hier nicht mit dem befeelten Blick des Menschen-  
auges an?

Man könnte darüber streiten, ob vor Werken der vorklassischen Perioden überhaupt von Stimmung gesprochen werden darf. Im engeren und eigentlichen Sinn des Wortes kaum; es setzt voraus, daß «die Stimme» eines geweckten Innenlebens die äußere Schale der Bildform durchdringt, die Seele des Hörers erreicht und verwandte Empfindungen in ihr wachruft. Aber eine solche tiefere seelische Einwirkung liegt noch nicht im Willen der archaischen Kunst; ihre Bilder mögen Gefühlsgut bergen, allein die feste Wand einer undurchsichtigen Typik drängt es zurück und hält es dem Beschauer fern. Und erst mit dem Beginn der neuen Zeit reißt der wogende innere Reichtum mit voller Macht die Schranken ein. Kraft einer eindringlichen Gebärde bahnt ein intimer Verkehr sich an, man fühlt sich im Bann des fremden Wesens. Eine Figur wie die «trauernde Penelope» bedarf keiner anderen Erläuterung außer der, welche das Bildwerk als solches gibt, weil Haltung und Gehalt hier in der Tat zu harmonischer Einheit verschmolzen sind und jeder Zug der leiblichen Erscheinung als Saite mitschwingt in der Klangfülle des Ganzen; das Formale gibt sich ohne weiteres zu erkennen als das Sprechende Sinnbild schweremütigen Verfunkenseins. Doch beim Gefühlswert der Einzelfigur läßt es diese Zeit nicht bewenden, und was jetzt an Stimmungsgemälden in weitem Rahmen geschaffen wird, ist oft von einer erschütternden Großartigkeit und leidenschaftlichen Wucht. Ein einheitliches Grundmotiv durchzittert die Komposition in allen ihren Teilen, in eine gleichmäßige Färbung erscheint alles getaucht. Nicht ohne starke Bewegung wird man jenes schlichte Vasenbild betrachten können, das die dämonische Wirkung von Orpheus' Gesang zu so machtvollem Ausdruck bringt (Fig. 32). Die rauhen Kriegsgesellen in der Runde ergreift es mit wildem Weh; fröstelnd hüllt der eine sich in den Mantel, stieren Blicks beugt sich sein Nachbar den Lippen des Zauberers entgegen, ein dritter hat zu innerer Einkehr die Augen geschlossen, während der vierte wie aufgelöst und willenlos sich der Gewalt der fremden Töne beugt. Im olympischen Ostgiebel, der die Vorbereitung zur Wettfahrt von Pelops und Oinomaos zum Inhalt hat, wird die unheilsschwangere Ruhe vor dem Entscheidungskampf geschildert; dumpf brütend lastet das Verhängnis über dem Schauplatz des Dramas, und seine Personen stehen und sitzen regungslos und wie gelähmt unter den Schauern einer drohenden Schickung.

Es ist nicht Zufall, daß diese großangelegten Stimmungsgemälde fast ohne Ausnahme grau in grau gehalten sind. Man spricht so gern von der Heiterkeit der griechischen Kunst; wer wollte sie leugnen? Die bunte Bilderwelt der Frühzeit erstrahlt im Sonnenglanz des jungen Tags, auch der archaischen Periode fehlt es gewiß nicht an festlich frohem Gepränge. Im späteren Hellenismus gibt es weite Strecken, wo man aus allen Ecken ein silbernes Lachen kichern

hört, bald naiv fröhlich, bald lüftern und keck. In einem anderen, höheren Sinn darf der Begriff der Heiterkeit seine Anwendung finden auch auf die reife GröÙe der klassischen Kunst, der Himmel einer abgeklärten Schönheit wölbt sich über ihr und läßt ihre Gestalten im Lichte wandeln. Allein die Jahrzehnte zwischen den Freiheitskriegen und dem perikleischen Zeitalter stehen unter einem anderen Zeichen. Eine tiefernte Stimmung hat sich der Welt bemächtigt, und es ist als habe sie das Frohsein ganz verlernt. Das Lächeln ist erloschen, wo es vereinzelt noch vorkommt, wie am Bostoner «Thron», erscheint es verzerrt und unecht, dem Wesen dieser Generation widerspricht es gar so sehr. Diese Kunst wird leicht bitter, und es bedarf des tragischen Vorwurfs gar nicht, sie verfällt von selbst in ihren verschleierte Ton. Freilich muß man gerade hier vor der Versuchung sich hüten, den Niederschlag melancholischer Regungen in Dingen finden zu wollen, die weiter nichts als das Ergebnis eines durchgreifenden Formenwandels sind. Das Mürrische und Verdrossene, was so vielen unter diesen Köpfen eignet, ist oft lediglich durch die Besonderheiten der Gesichtsproportionen bedingt, die wuchtige Bildung der Lider und der Kinnpartie, der harte Zug der Mundlinie erwecken den Eindruck seelischer Gedrücktheit auch da, wo diese Wirkung keineswegs beabsichtigt sein kann. Andererseits aber ist eine Stilisierung, die ihre Linien derart mit Bleigewichten behängt, in allen Anordnungen mit so barocker Strenge verfährt, an sich schon als der Ausfluß eines unfrohen Temperaments zu bewerten. Und wenn es eines besonderen Beweises bedürfte für den Hang zu lähmender Schwermut, der das künstlerische Schaffen dieser Zeit durchzieht, so genügt ein Blick auf die überhandnehmenden Motive sinnender Trauer auf Grabvasen und melischen Tonreliefs. In der großen Kunst aber sind es gerade Stoffe dieser Art, welche den am meisten gefeierten Schöpfungen ihren Stimmungshintergrund geben. Für seine beiden monumentalen Wandgemälde in der Lesche zu Delphi wählt sich Polygnot aus dem überreichen Schatz der Sage mit klarer Absicht diese zwei Szenen aus, die zu einem machtvoll ergreifenden Lied von der Eitelkeit aller irdischen GröÙe zusammenklingen müssen: in «Ilions Untergang» wird das Bild einer grauenhaften Verwüstung aufgerollt, zwischen Trümmern und Leichen ragen die Gruppen von Verwundeten und jammernden Frauen wie Inseln aus trüben Fluten auf. «Die Gesichter aller dieser Figuren zeigen den Ausdruck tiefer Trauer», heißt es in der sachlich trockenen Beschreibung des Periegeten. Und über das Gegenstück, die «Unterwelt» mit ihrem Heer von Büßern, möchte man die bekannten Verse aus Dantes Inferno setzen, denn es ist die Verkörperung der ewigen Angst, der schlimmsten Leibespein und aller Seelenqualen, und der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an.

Das einzige Mal, wo Polygnot in den Zauberkreis der Odysseephantastik sich wagt, gilt es dem Schattenreich der Toten, es ist bezeichnend für den

Prozeß der Ver menschlichung, der jetzt die lichte Sagenwelt mit Erdenleid besetzt. Odysseus ist nicht mehr der abenteuernde Held, der dämonische Unholde bekämpft, sondern der große Dulder. Der Empfang des Schiffbrüchigen im Phäakenland, die Begrüßung des Bettlers durch den räudigen Hund, die Fußwäschung, Penelopes stille Sehnsucht nach dem fernen Gatten: lauter Dinge die dem Archaismus gar nichts sagten, und für deren menschlich rührende, innerliche Schönheit der Kunst erst jetzt die Augen aufgegangen sind. So muß nun auch Herakles zum hartgeprüften Menschen werden, und sein Leben ist Mühe und Arbeit. Wenn die Metopen des olympischen Zeus-tempels von seinen Wundertaten berichten, so spielt sich alles unter bewölktem Himmel ab, kein Siegesjubiläum wird laut. Angesichts des erschlagenen Löwen beschleichen den Helden neue Sorgen, und müde starrt er zu Boden, den Kopf in die Hand gestützt. Das ist die alte epische Schilderung nicht mehr, wo die ganze Sorgfalt des Erzählers den Äußerlichkeiten des Geschehens zugewendet ist, und es genügt nicht, daß der Stoff reich an lebendiger Handlung sei. Man verlangt nach dem dramatischen Einschlag, der die menschliche Teilnahme des Publikums zu wecken und wach zu halten vermag. Es liegt dies daran, daß nun überhaupt die vornehmsten Aufgaben der bildenden Kunst in einer anderen Richtung erblickt werden als bisher; man sucht es der Dichtung gleichzutun, die jetzt, im Zeitalter eines Pindar und Äschylos, aus dem Felsgestein der Sage mit unerhörter Gewalt den frischen Quell seelischen Lebens schlägt. So wird man sich nicht wundern, wenn auch im Bilderschmuck der Tempel die Träger alter Rollen uns entgegentreten, als seien sie Kinder einer neuen Zeit: aus Haltung und Blick, aus jedem Zug des durchgeistigten Gesichts spricht das Empfinden eines Geschlechts, das sich mit allen Fasern seines Wesens der Gegenwart verbunden fühlt.

Ohne je in einen lehrhaften Ton zu verfallen, verfolgt diese Kunst mit ihren mythologischen Darstellungen doch unbestreitbar erzieherische Absichten. Die Bilder wollen dem Beschauer etwas sagen, sie regen zum Nachdenken an, und oft ist hinter der schlichten Erzählung ein tiefer ethischer Sinn verborgen. In der Suche nach neuen Stoffen verrät sich deutlich ein Hang zur Symbolik, und angesichts von Szenen, die im Vorrat der früheren Zeiten noch nicht vertreten sind, wird man gut tun, die Gründe für die Wahl in einem sittlichen Gehalt des Themas zu suchen. Ein Motiv wie dasjenige der myronischen Marfyasgruppe ist so eigenartig, daß die sehr wahrscheinliche Vermutung ausgesprochen werden konnte, es handle sich hier nicht um altes Sagengut, sondern um einen geistreichen Einfall dieser Aufklärungszeit, mit fühlbar moralisierender Tendenz. Die Neuorientierung des Schulwesens, die nach den Perseerkriegen den gesamten Jugendunterricht auf eine grundsätzlich andere Basis stellte und die Erziehung zu sittlicher Tüchtigkeit sich zur Hauptaufgabe machte, hat nach dem Zeugnis des Aristoteles das Flötenspiel, da ihm ein tieferer Bildungswert

abzusprechen sei, aus dem Lehrprogramm gefrichen. Wenn nun in Myrons Schöpfung Athena das Instrument des leichtfertigen Tons voll Ekel und Abfcheu von sich wirft und mit ihrer Verwünschung belegt, so dürfte dem zeitgenössischen Publikum der Vorgang als Verflinnlichung dieser Idee erschienen sein, und so erst läßt die Verwendung der fast burlesken Episode für ein monumentales Weihgeschenk an heiliger Stätte sich überhaupt verstehen, es ist eine feine Huldigung an die Schirmherrin der echten Kunst und Wissenschaft. Auch in der östlichen Giebelgruppe des Zeustempels zu Olympia sieht man gewiß mit Recht einen warnenden und aufmunternden Appell an die gläubige Fesigemeinde, denn Pelops, dem heroischen Vorbild der olympischen Wettkämpfer, gibt sein Gottvertrauen die Gewißheit des Siegs, und nicht bloß das Auftreten des Zeus, der dem jugendlichen Helden sichtbar seine Gnade zuwendet, leistet Gewähr für den glücklichen Ausgang des bevorstehenden Ringens, sondern auch die spredende Gegensätzlichkeit, mit der sich Hoffart und gottesfürchtige Demut schon in der Haltung der beiden Partner verkörpern. Zu Darstellungen solcher Art hätten der älteren Kunst die nötigen psychologischen Ausdrucksmittel gefehlt, allein auch der abgegriffene Inhalt des gewohnten Bildstoffs erfährt nun eine Belebung im Sinn veredelnder Ethik. Wenn aus den Kämpfen der Götter mit ihren Gegnern in der archaischen Kunst nicht mehr als der Widerstreit feindlicher Gewalten herauszulesen ist, weil sich das Ganze in den Geleisen einer festen bildlichen Tradition bewegt, wird jetzt kraft eines markigen Nachdrucks der Vorgang zum Sieg des Guten über das Böse. Apoll, der den lüsternten Angriff des Tityos auf Leto, Artemis, welche Aktäons Frevel lühnt, sind Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts, durch das alle Schuld auf Erden sich rächt.

Die edte Frömmigkeit, welche Wahl und Wesen der künstlerischen Darstellung hier so nachdrücklich bestimmt, vereint sich mit einer harten Sittens- strenge, und dieser nicht zuletzt ist es zuzuschreiben, wenn aus den Bildern dieser Zeit uns oft ein kühler Hauch entgegenweht. Der leicht laszive Ton, den die ältere Vasenmalerei unbedenklich anschlagen durfte, hat nun keine Stätte mehr, die tolln Zechbrüder und Freudenmädchen sind verschwunden, die Flötenbläserin des ludovisischen Throns verdankt ihr Dasein vielleicht einer Allegorie, jedenfalls einem höheren künstlerischen Zweck. Nichts ist so bezeichnend für den keuschen Geist der neuen Zeit wie die Stellung der Frau im Gesamtbild der Kunst. Die Erscheinung der Göttinnen mit ihren Kopftüchern und schweren Mantelhüllen (Fig. 28) hat etwas Nonnenhaftes, und der dicke dorische Wollpeplos, der nach dem Perserkriege den üppigen Kleiderluxus der ionischen Moden verdrängt, bedeutet eine aus erstarktem sitlichem Empfinden ins Leben gerufene Reaktion gegen das linnenreizende Raffinement des früheren Kostüms. Bis auf wenige Ausnahmen, wo die ganze oder teilweise Entblößung des Körpers von der Situation verlangt, durch jähe Be-

wegung oder gewalttätigen Griff eines Gegners motiviert wird, ist die Nacktheit des Weibes streng verpönt, selbst die kleinen Figürchen bronzener Spiegelftützen erscheinen jetzt vollgewandet. Man fälscht das wahre Bild der Antike nicht durch die Behauptung, daß das Griechentum dem Ideal der christlichen Sittlichkeit niemals so nahe gekommen sei wie in dieser kurzen Spanne Zeit, die auf das reinigende Gewitter der Perseerkriege folgte.

## II. Die Gesetze der Freiheit.

Von Rechts wegen müßte diesem Abschnitt weitaus der größte Teil des Buches eingeräumt werden. Es ist nicht bloß die im allgemeinen sehr beträchtliche künstlerische Höhe der in Frage stehenden Denkmäler, was eine gründliche Auseinandersetzung fordert, nicht nur die prinzipielle Wichtigkeit dieser Dinge, auch für das Verständnis der ganzen folgenden Entwicklung: schon in rein quantitativer Hinsicht stellt sich der Stoff als so gewaltig dar, daß die sichtende Hand ihn kaum zu bemeistern vermag. Man bedenke: allein in Athen gehört das meiste, was von Zeugen des alten Hellas heute noch aufrecht steht, dieser Periode an, auf der Akropolis fast alles. Dazu kommen in der Unterstadt Bauten von so einzigartigem kunstgeschichtlichem Wert wie das sogenannte Theseion, ferner die große Masse der Grabmäler und geschlossenen Grabbezirke. Nicht geringer an Zahl wie an Bedeutung sind die Schöpfungen der klassischen Kunst in Kleinasien: das Nereidenmonument zu Xanthos, das Heroon bei Gjölbaschi, das Artemision zu Ephesos, das Mausoleum von Halikarnass — um nur das Bekannteste zu nennen. Die glanzvollsten Leistungen folgen einander hier Schlag auf Schlag, so daß mit Glück der Versuch gemacht werden konnte, an Hand der sidonischen Relieffarkophage das Wachstum der künstlerischen Ausdrucksmittel innerhalb dieser verhältnismäßig kurzen Zeitspanne in klaren Zügen zu beschreiben. Oft handelt es sich um Denkmäler von sehr stattlichem Umfang und mit ausgedehntem bildlichem Schmuck, dessen Analyse an sich schon beanspruchen könnte, Gegenstand einer besonderen Abhandlung zu werden.

Ein Zweites, was die Arbeit auf diesem Gebiet unendlich schwierig gestaltet, ist die sehr ungleiche Beschaffenheit der Quellen. Im Grunde ist es eben so, daß mit dem Fortschreiten der Geschichte die Zeugnisse nicht bloß zahlenmäßig sich häufen, sondern nach Art und Wert immer weiter auseinandergehen. Die kretisch-mykenische Frühzeit kennen wir ausschließlich aus originalen Überresten, und wenigstens für das künstlerische Leben dieser Stufe kommen literarische Urkunden überhaupt nicht in Betracht. Auch noch der gesamte Archaismus ist uns fast nur in Originalen vertreten, sie mögen lückenhaft genug sein und vielfach arg zerstückelt, allein für eine stilgeschichtliche



Betrachtung genügt das Material durchaus. Bei der klassischen Periode ist das nicht mehr der Fall. Über Inhalt und Komposition der Parthenongiebel, die für die Entwicklung der Darstellungsprobleme von so hervorragender Wichtigkeit sind, würden wir gar nichts wissen, kämen uns die erklärenden Worte des Pausanias nicht zu Hilfe und die mancherlei Nachbildungen in Relief und Malerei. Es ist nun aber Tatsache, daß die meisten Kunstwerke der römischen Kaiserzeit, die unsere Museen füllen, in einem teils lockeren, teils sehr engen Verhältnis zur klassischen Kunst der Griechen stehen. In Betreff der Skulpturen ist das seit langem schon erkannt; wieviel von altem griechischem Gut auch in der Malerei der jüngeren Antike steckt, hat erst die Forschung der letzten Zeit geoffenbart, und hier dürfen wir noch Entdeckungen von ungeahnter Tragweite entgegensehen. Indessen, nur in recht beschränktem Maße sind diese Dinge als eigentliche Repliken anzusprechen, und auch die gesicherten Kopien sind wieder so verschieden in ihrem Wert, oft so fragwürdig und unzuverlässig nach mehreren Richtungen hin, daß die Beschäftigung mit diesem ungeheuren Denkmälervorrat zu den heikelsten Aufgaben der archäologischen Wissenschaft gehört. Allein sie ist doch endlich unerlässlich, denn ohne diese Hilfsmittel würde eine sachliche Erklärung klassischer Kunstwerke in vielen Fällen einfach nicht zu geben sein, und noch viel weniger eine annähernd richtige Wiederherstellung ihres einstigen Aussehens.

Als drittes erschwerendes Moment kommt endlich die zerstreute Vielheit individueller Regungen hinzu. Immer komplizierter wird das Spiel der Kräfte, welches das künstlerische Schaffen in Bewegung setzt. Angesichts der archaischen Kunst wird man kaum in Versuchung kommen, von eigentlichen «Schulen» zu sprechen, trotz aller betonten lokalen Sonderart der verschiedenen Stilrichtungen fehlt es noch am Einschlag eines starken persönlichen Willens. Sobald wir aber auf klassischem Boden stehen, ändert sich das Bild; da pflegt man beim Ordnen der Denkmälergruppen stets auch auf die Fäden zu stoßen, die in bestimmte Hände zusammenlaufen. Kein Wunder, daß es manchen lockt, selbst dem Entwicklungsgang des einzelnen Künstlers nachzuspüren, und der Versuch ist auch gar nicht aussichtslos. Freilich mit der neueren Kunstgeschichte, der ganz andere Reichtümer zu Gebote stehen, vermag die Archäologie hier niemals zu konkurrieren. Nur zu oft hat es sich als verhängnisvoll erwiesen, wenn in kühner Unbekümmertheit unternommen wurde, das Morsellische Verfahren auf das löcherige Trümmerfeld der Antike zu verpflanzen. Es gehört ein sehr sicherer Takt dazu und ein tiefer Respekt vor den Grenzen unseres Erkennens, um die richtige Mitte einzuhalten und nicht immer wieder auf Wege zu geraten, die schlüpfrig und gefährlich sind und allzu leicht in die Irre führen. Allein die Einsicht in die Bedingtheiten methodischer Forschung enthebt uns keinesfalls der Pflicht, mit Aufwand aller tauglichen Mittel der Wahrheit auf den Grund zu gehn; um so mehr, als auch die

philologische Arbeit wertvolle Dienste zu leisten vermag, indem hier die Schriftquellen zu einer Künstlergeschichte reichlicher als sonstwo fließen.

Es ist nun klar, daß eine Darstellung, welche diesen vielfältigen Problemen grundsätzlich ausweicht, von vornherein den Stempel der Armut auf der Stirne tragen muß. Das Bild der klassischen Kunst, das wir hier zeichnen, ist sehr viel dürftiger und einfacher als die Wirklichkeit, ihrer schillernden Buntheit entkleidet und aller jener Reize bar, die im launischen Spiel des Zufalls liegen und im kräftigen Selbstbewußtsein auch der bescheidensten individuellen Eigenart. Der Charakter unserer Aufgabe nötigt uns zu solchem Verzicht. Es gilt um jeden Preis einen Standpunkt zu gewinnen, wo sich das einzelne nicht mehr vorlaut einzudrängen vermag in die maßgebenden Züge des Gesamtbilds. Wo nicht mehr der Baum als solcher dem Auge zu schaffen macht, sondern die geschlossene Gruppe von Bäumen; nicht mehr das oder jenes Rasenstück, sondern der ganze Komplex von Flächen und Feldern; und wo das einzelne Ding so mit seiner Umgebung verwächst, daß es dem prüfenden Blick als ein Teil nur des größeren Ganzen erscheint, auf dessen Zusammenhänge und Verhältnisse sich das Interesse immer aufs neue einzustellen hat. Es tut dem Persönlichkeitswert des Künstlers keinen Abbruch, wenn man ihn in den Rahmen des allgemeinen Zeitstils stellt, der alle Sonderexistenzen bis zu einem gewissen Grade bindet, und den Gesetzen seines Schaffens von der begrifflichen Seite beizukommen sucht. Der einzelne mag aus freiem Willen und kraft einer besonderen Begabung sich noch so weit von der Allgemeinheit entfernen, selbst seiner Zeit vorauszuweichen scheinen: es gibt eine Grenze, wo sie ihn doch noch einfängt, und auf die Erkenntnis dieser natürlichen Schranken kommt es uns hier an. Hätten wir eine monographische Behandlung bloß dieser einen Periode zu geben, so würde der Stoff nicht nur feiner zu gliedern und in mehr Kategorien zu ordnen sein, sondern diese selbst würden wohl anders lauten. Mit Rücksicht auf die Gesamtanlage unserer Übersicht haben wir die Definitionen so gewählt, wie sie hier stehen. Es darf bei dieser Gelegenheit vielleicht ausgesprochen werden, daß die kurze Fassung und die Sammlung auf ganz wenige Begriffe alles eher als ein Erleichtern der Arbeit bedeutet. Je straffer man die Stränge zieht, um so widerspenstiger pflegt sich die Materie zu gebärden.

Noch in einer anderen Beziehung bedarf das Folgende eines erläuternden Wortes. Die Periode der reifen klassischen Kunst dauert, um in ganz runden Zahlen zu sprechen, von 450 bis 350 vor Christi Geburt. Ein Jahrhundert ist eine kurze Spanne Zeit, am Gesamtverlauf der griechischen Kunstgeschichte gemessen. Doch liegen die Bedingungen hier so günstig, daß man der Versuchung ungern widersteht, dem fortwährenden Wachstum schrittweise nachzutreten. In der Tat, es muß einmal genau und an Hand von möglichst vielen Einzelbeobachtungen gezeigt werden, wie die Physiognomie

der Kunst von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ſich ändert, wie eine Generation auf den Errungenſchaften der unmittelbar vorhergehenden folgerichtig weiterbaut. Augenblicklich ſind wir von ſolchem Ziel noch weit entfernt, die Chronologie gerade innerhalb der klaſſiſchen Epoche iſt beſonders heiß umſtritten; ja es hat den Anſchein, als ſei gar manches wieder ins Wanken geraten, was vor kurzem noch für ſicher und gefeſtigt galt. Allein nicht dieſer Schwierigkeiten wegen ſehen wir von einer Darlegung der Entwicklungsſtufen ab, ſondern in der Überzeugung, daß dem etappenweiſen Vorrücken ſtets ein anderes Verfahren zur Seite gehen muß, welches die Griffe weiter ſpannt. Es beſteht ſonſt die Gefahr, im Blick auf den ewigen Wechſel die durchgehenden Züge allzuleicht aus dem Auge zu verlieren; und doch gibt es auch hier einen ruhenden Pol in der Erſcheinungen Flucht. Es iſt nicht eben ſchwer feſtzuſtellen, worin ſich ein Praxiteles von Phidias oder deſſen Zeitgenoſſen unterſcheidet, die Kennzeichen des Fortſchritts liegen auf der Hand. Dagegen kann es oft recht mühlſam ſein, das Beſondere und Eigentümliche herauszuholen, das allen Äußerungen dieſer Kunst gemeinſam iſt, den frühen wie den ſpäten, und das auf eine klare Formel gebracht ſein will, ſobald es ſich darum handelt, das ſpezifisch «Klaſſiſche» gegen die Weſenart anderer Zeiten auszuſpielen. Es iſt mit Recht behauptet worden, daß der Reliefſtil des Parthenonfrieſes faſt ein Jahrhundert hindurch die attiſche Reliefkunst beherrſchte. Indeffen mit allgemeinen Wendungen iſt hier noch nichts gewonnen; man ſtelle die Fragen genau und ſcharf, und eine beſtimmte Antwort muß ſich finden laſſen.

Der einheitliche Charakter der ganzen Epoche will um ſo mehr hervorgehoben ſein, als die Entwicklung hier durch äußere Einflüſſe ſo gut wie gar nicht beeinträchtigt worden iſt. Die Sache iſt ſonderbar genug. Denn was Athen betrifft, das ſich während dieſer Zeit in allen künſtleriſchen Dingen durchaus den Vorrang zu wahren weiß, ſo haben wir feſtzuſtellen, daß ſelbſt der kataſtrophale Ausgang des peloponneſiſchen Krieges das Kunſtleben kaum geſchädigt, geſchweige denn geknickt oder unterbunden hat. Die Wirkung des ſchweren politiſchen Mißgeſchicks zeigt ſich höchſtens darin, daß der Staat die Förderung des künſtleriſchen Schaffens mehr und mehr der privaten Unternehmung überläßt; aber die ſchöpferiſche Kraft iſt in der erſten Hälfte des vierten Jahrhunderts nicht weniger lebendig und großzügig als in jenen Sonnentagen des perikleſiſchen Zeitalters, wo des attiſchen Reiches Herrlichkeit im Zenit des Ruhmes ſtand. Das Kunſthandwerk, vor allem die Vaſeninduſtrie, blüht unbehindert und üppig fort, und immer weiter dehnt ſein Abſatzgebiet ſich aus. Wir finden das Anſehen der attiſchen Kunst in fortwährendem Steigen begriffen, in Unteritalien wie in Südrußland und Kleinaſien. Es fehlt in der Kunſtgeſchichte gewiß nicht an Beiſpielen dafür, daß der Druck der Zeitereigniſſe das Wachstum der bildenden Künſte ſtören oder doch nach

einer ganz neuen Richtung abdrängen kann: die klassische Periode des Griechentums lehrt, daß er es nicht muß. Die Kunst läßt sich nicht dreinreden, sie schaut sich gar nicht um, sie führt ihr Eigenleben in stolzer Unabhängigkeit von Glück oder Unglück, von den Wechselfällen und nervösen Zuckungen des Tages.

### 1. Bewegtheit.

Der Parthenon ist der erste beredte Zeuge für die gewaltige Umwälzung im Reiche des Sichtbaren, die um die Mitte des fünften Jahrhunderts einsetzt. Das ganze Bauwerk nimmt sich aus wie ein leidenschaftlicher Protest gegen die strenge Härte der bisher allgemein geltenden Kunstgesetze. Nicht die Lockerung der dorischen Stilprinzipien ist das entscheidend Neue, obwohl es gewiß seine Bedeutung hat, wenn die geschlossene Einheitlichkeit des Systems zum erstenmal durchbrochen und um die Cellawand, an Stelle der gewohnten kurzatmigen Triglyphengliederung, ein umlaufender Relieffries gezogen wird, mit einer reichbewegten figürlichen Darstellung in zusammenhängender Folge. Indessen davon soll jetzt nicht die Rede sein, viel wichtiger ist die grundsätzlich veränderte Haltung der struktiven Elemente. Merkwürdig: an diesem Tempel, der seinem Wesen nach ein Gerüst aus rechtwinklig gefügten vertikalen und horizontalen Gliedern darstellt, gibt es keine gerade Linie mehr. Man halte uns die Übertreibung zugute, allein die leisen Unregelmäßigkeiten häufen sich hier in einer Weise, daß nur von einem bewußten Ankämpfen gegen den starren Zug gesprochen werden kann, welcher den Charakter des gesamten älteren dorischen Stils bestimmt. Die Schwellung des Säulenschaftes freilich war von jeher üblich, nun aber greift der gebogene Kontur auch auf weitere Teile des Baukörpers über. Der Umriss des Giebels ist kein mathematisch richtiges Dreieck, sondern die schräglaufenden Geisa werden gegen die Ecken hin flacher, und die Dachlinie wird so sanft geschweift. Die Säulen stehen nicht genau im Lot, sie sind etwas nach innen geneigt. Die Wände lehnen sich zurück, ebenso die Balken des Epistyls und die Triglyphen, während umgekehrt Gesimse und Stirnziegel sich ein wenig vornüberlegen. Überall wird der Senkrechten ausgewichen, und auch in seitlicher Richtung soll sich die Fläche bewegen, indem das ganze Gebälk eine leichte konkave Einziehung erfährt und nach hinten sich krümmen muß. Ganz besonders aber ist es die Biegung aller horizontalen Linien, womit hier der leblosen Starrheit entgegengearbeitet wird. Der Stufenbau des Tempels schwillt nach der Mitte zu an, wird nach oben hin ausgebogen, und auch die gewaltigen Wagreedten, welche sich über die Säulen hinspannen, machen die Schwingung mit.

Diese Kurvatur der Horizontalen ist durch genaue Messungen festgestellt, sie läßt sich aber auch mit bloßem Auge erkennen, sogar auf Photographien,

wenn man ein Lineal an Architrav oder Stylobat anlegt. Dem Einfluß elementarer Naturgewalten hat man die Erscheinung zuschreiben wollen, sehr zu Unrecht; denn eine nachträgliche Senkung der Gebäudeecken ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die Behauung des Felsbodens bereits den geplanten Kurven Rechnung trägt, und weil in Fundamentalschichten und Treppenstufen der Fugenschluß völlig unverfehrt geblieben ist. Außerdem beschränkt sich die Beobachtung nicht auf den Parthenon allein; für andere Bauten dieser Periode (Propyläen, sog. Theseion) trifft sie gleicherweise zu. Es ist nicht anders, die Kurven sind ursprünglich beabsichtigt und bei der Ausführung des Baues, allen technischen Schwierigkeiten zum Trotz, durchgehends und mit großer Hartnäckigkeit verwirklicht worden. Nach der Ansicht mancher Forscher hätte die Krümmung der Linien den Zweck, optischen Täuschungen entgegenzuwirken, die regelrechte Horizontale fürs Auge wiederherzustellen, welche bei großer Ausdehnung sich in der Mitte etwas einzubiegen scheint. Wie aber, wenn nun das Auge dieser Zeit im Gegenteil die starr gerade Linie als unleidlich empfunden und nach einer Bewegung der toten Massen verlangt haben sollte? Geschrieben freilich steht das nirgends; allein man verfolge einmal die Art, wie auf den attischen weißgrundigen Lekythen die Grabdenkmäler gezeichnet sind (Fig. 34). Die älteren Bilder, welche noch der frühklassischen Periode angehören, geben Stufen, Stelenschaft und Giebel-schrägen in gewissenhafter Nachbildung der Wirklichkeit, ganz gerade; ebenso die mächtigen flachen Tragkörbe mit den Gefchenken für die Toten, über deren Ränder breite Binden in tadelloser Vertikale steif und regungslos herunterhängen. Um die Mitte des fünften Jahrhunderts aber bemerken wir eine Aufweichung und ein Flüssigwerden der Linien, die Umriffe geraten in immer kühneren Schwung, und mehr und mehr führt die Entwicklung dazu, die mathematische Geradlinigkeit völlig auszuschalten. Wie sind hier alle Kanten wohligh geschweift, Sockel und Deckplatte des feineren Denkmals dehnen und winden sich mit derselben zwanglosen Lässigkeit, wie das krönende Akanthosgewächs mit seinen üppig bewegten Blättern. Es ist klar, daß hier an eine getreue Wiedergabe des wirklichen Vorbildes nicht zu denken ist, die Kurven sind aus der Freude am Wohllaut fatter Rundung übertrieben, und diese zeitgenössischen Bilder zeigen uns mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, wie der ausgereifte klassische Geschmack die architektonische Linie gesehen haben will.

Dem älteren dorischen Stil ist solches Raffinement vollkommen fremd; noch der Zeustempel zu Olympia kennt keine Kurven. Sie begegnen uns zum erstenmal am Parthenon, und sie bedeuten mehr als nur eine äußerliche Veränderung der Physiognomie. Denn dies ist wohl das eigentliche Geheimnis all der Abweichungen vom Geregelterten: sie hauchen dem Baukörper ein warmes Leben ein, das unseren gotischen Kathedralen niemals eignet; deren

verfeinerte Kaskaden erscheinen hart und kalt neben der drängenden, schwellenden Kraft dieser Marmormasse, welche gerade da, wo sie am stärksten belastet ist, sich hebt wie eine atmende Brust. Über die Ursache dieser unendlichen Lebendigkeit wird sich das naive Auge ebensowenig Rechenschaft geben wie über diejenige für das Zittern der erhitzten Luft, doch ihre Wirkung ist nur um so mächtiger. Sehr fein hat Jakob Burckhardt (Griechische Kulturgeschichte III) darüber sich ausgesprochen: «Wenn wirklich aus optischen Gründen die Säulen am Peripteros eine leise Neigung einwärts haben, die Ecksäulen etwas verstärkt und ihre Intervalle etwas schmaler sind, der Stufenbau und ebenso die große Horizontale des Gebälkes leise aufwärts geschwellt ist, so wäre hier ein Analogon zu den feinsten Künsten der griechischen Metrik gegeben, und es würde sich buchstäblich das Wort des Astrologen im zweiten Teil von Goethes *Faust* bewähren:

Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,  
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.»

In der Tat läßt sich eine Erscheinung wie diese Kurvature der architektonischen Glieder nur im Hinblick auf den gesamten Formenapparat verstehen; sie ist der naturnotwendige Ausfluß eines besonderen Stilgefühls, welches das Kunstschaffen der Zeit überhaupt und auf allen Gebieten beherrscht. Baugerüst und Bildschmuck des Parthenon stellen eine organische Einheit dar; und wie für beides hier zum erstenmal daselbe Material des pentelischen Marmors gewählt ist, so erscheint auch alles zusammengestimmt zu einem einzigen begeisterten Preis auf die neuentdeckte Schönheit des bewegten Linienzugs. Die fortwährende Steigerung dieses Freiheitsdranges ist an den Skulpturen, die sich auf einen Zeitraum von nahezu anderthalb Jahrzehnt verteilen, deutlich abzulesen. Sie stellen ein sehr beträchtliches Stück antiker Stilgeschichte dar. In den Metopen, die auch inhaltlich dem Kunstkreis Polygnots sehr nahesteht, sind die Härten frühklassischer Formsprache noch nicht völlig überwunden. Am Fries dagegen wird man nicht ein einziges jener halsstarrigen Motive mehr entdecken, die den olympischen Bildwerken den Charakter einer schroffen Größe verleihen. Die Bewegung lockert sich, die Formen werden gelöst. Immer wieder daselbe, wenn auch hundertmal variiert: wie der Kontur der Körper und der einzelnen Glieder an- und abschwilt, wie die Figuren geflissentlich der senkrechten Achse sich entwinden, sich vorbeugen oder zurückneigen; wie alles in Wellen geht, alles ganz sanfte flutet und ebbt. Einmal freilich stößt das Auge auf eine große Horizontale, die sich, nur in kurzen Abständen regelmäßig unterbrochen, auf eine längere Strecke durch den Fries hinzieht; wir meinen die stark betonte Gerade, welche die Stuhlreihe der sitzenden Göttergruppe auf der Ostseite beschreibt. Indessen, wer wird sich nicht des ähnlichen Falles von Lionardos Abendmahl erinnern: hier wie dort muß die wagrechte Basislinie den üppig

wogenden Reichtum des figürlichen Lebens, das Heben und Sinken der Umriffe mit augenfälligem Nachdruck unterstreichen. In den Giebeln vollends wächst die Bewegung zu machtvолlem Rauschen an. Das prächtige Rankengefänge der Firsakrotore aber, mit den weichen Kurven feiner Stengel und Palmetten, bedeutet nicht nur den Beschluß der gesamten künstlerischen Arbeitsleistung am Bau, sondern in ihm findet das neue Kunstideal seinen freiesten und vollkommensten Ausdruck, und wer den entfesselten Schwung dieser Silhouette seinem Gedächtnis einzuprägen weiß, hat auch den Schlüssel zum Verständnis des gesamten Stiles in Händen.

Die Biegung der Linien und Flächen ist Stil. Jeder Versuch, die Entwicklung eines bestimmten Bildtypus zu verfolgen, wird diese Erkenntnis bestätigen. Beim Grabrelief machen sich dieselben Bestrebungen geltend, und wenn schon um die Mitte des fünften Jahrhunderts das Eis zu tauen anfängt, wohin immer der Blick sich richten mag, so ist gegen Ende desselben und zu Anfang des vierten auch der letzte Rest formaler Befangenheit geschmolzen. Man betrachte das Grabmal der Hegeso (Fig. 36) auf diese Dinge hin. Der Sessel der Frau enthält das Leitmotiv für die wiegende Linienmusik der figürlichen Szene, die rechts und links mit sanftem Wellenschlag die Kanten der bescheidenen Umrahmung überflutet. Die wundervolle S-Linie, die Stuhlbein und Lehne zusammen bilden, kehrt wieder im Geschaukel der Haarsträhnen und der Faltenzüge, in der geschweiften Zeichnung von Brust und Arm, im Tänzeln des Schleiertuches über dem Nacken, im leise schwankenden Stand der Dienerin. Das Wesentliche, Entscheidende liegt in Zügen, an denen man leicht vorübergeht: der Beschauer müßte empfinden können, daß der Beinkontur der sitzenden Frau und das Möbelbein dahinter den gleichen Rhythmus aufweisen, dieselbe Art der Übergänge vom geschmeidigen Zurückweichen über dem Fuß zum allmählichen Wiedervorneigen oben. Das alles sind Parallelercheinungen zu jenen Tendenzen, die gleich zu Beginn der Periode in der Architektur in Kraft getreten sind.

Was hier über den Charakter des Lineaments bemerkt worden ist, hat natürlich auch für die Gesetze der Komposition im allgemeinen seine Geltung. In dieser Hinsicht ist der Verlust der Gemälde ganz besonders zu beklagen, doch geben uns schon die großflächigen Vasenbilder eine Vorstellung von dem, was hier zu erwarten wäre. Die Figuren sind so im Raum verteilt, als würden sie von bewegtem Boden getragen; ein leises Erdbeben geht durch das Bild und bringt sein Gefüge ins Schwanken. Die feinen Hügellinien auf der Meidias-Hydria (Fig. 35) und verwandten Gefäßen kräufeln sich in einem fort, lassen die Gestalten auf- und abschnellen, versetzen die ganze Szene in zitternde Bewegung. Die Bildhauerei fängt nun auch an, das Gelände durch plastische Erhebungen anzudeuten, nicht nur in den ausgedehnten Tempelfriesen, sondern im beschränkten Rahmen der Grabreliefs

logar stürmen die Kämpfe über rundliche Kuppen dahin. Zuschauende oder ausruhende Personen wählen sich gerne höckeriges Felsgestein zum Sitz; in einer Klasse von Niobidenreliefs, die man mit guten Gründen für Kopien einer phidiasischen Darstellung am Thron des olympischen Zeus erklärt hat, sehen wir die Toten über sehr beträchtliche Bodenfallen gelegt. Vor allem die Relieffriesen der großen Grabbauten in Lykien und der «lykische» Sarkophag aus Sidon machen von der modellierten Basis reichen Gebrauch. In den meisten Fällen verbot ja die geringe Frieshöhe jene starken Niveauunterschiede, mit denen die gleichzeitige Malerei nach Belieben zu schalten vermochte, und es bleibt so beim einfachen Streifenformat. Immerhin bekundet der Umriss von Gruppen oder einzelnen Figuren, der abwechselnd sich aufbäumt und sich niederdukt, die Neigung zur wellenförmigen Komposition deutlich genug. Bei den Amazonenfriesen des Mausoleums von Halikarnass hat die Bewegung schon einen so einheitlichen Charakter, daß man sich an ein Rankenmotiv mit fortlaufenden Windungen erinnert fühlt, die flatternden Gewänder tun das ihre, diesen Eindruck der rhythmischen Regelmäßigkeit zu verstärken. Wohin die Entwicklung schließlich führen mußte, zeigt der Fries am Lykiskratesdenkmal zu Athen, der zeitlich (334 v. Chr.) und stilistisch, in bezug auf Proportionen und Bewegungsmotive, bereits einer anderen Stufe angehört; allein die Anordnung der Bildelemente ist eine natürliche Fortsetzung der klassischen Manier, nur daß alles noch viel lockerer und flüssiger geworden ist: Erde, Wasser und Gestalten vollführen denselben elastischen Tanz. Auf großen Rundbildern mit bewegten Massenszenen (z. B. Amazonen- und Gigantenkämpfe auf dem Schild der Athena Parthenos) hat das Ganze einen kreisförmigen Zug. Beliebt ist die Zusammenfassung des Figürlichen durch einen rundbogigen oberen Abschluß; so in Schilderungen des Gigantenkampfes (Vasengemälde), wo die Grenze des Himmelsgewölbes einem Regenbogen gleich das Schlachtengewimmel überspannt. Auch die prachtvolle Hydria aus Populonia wäre hier zu erwähnen, welche das jugendliche Paar unter dem Dach einer Lorbeerlaube ruhen läßt. Wo nun aber die äußere Umrahmung fehlt, da läßt sich das Gruppenganze selbst einer einfachen oder geschweiften Kurve einschreiben, und es ist fürs Auge oft ein auserlesener Genuß, dem allmählichen An- und Abfließen dieses Konturs zu folgen.

Hat es nicht den Anschein, als seien überhaupt die Dinge runder geworden? Es wird sich immer empfehlen, mit der Betrachtung von geschlossenen Gebilden bescheidenen Umfangs zu beginnen, sie fortschreiten zu lassen vom Kleinen zum Großen und Bedeutenden. In der Keramik ist es die Freude an der Wölbung, die stets vernehmlicher sich zum Worte meldet. Als habe der Gefäßkörper die Fesseln einer unsichtbaren Umschnürung gesprengt, quillt seine Masse auseinander; der Umriss des Bauches verliert den straffen Zug, beschreibt eine wohligh wallende Kurve. Und wie nun im Palmettenornament



das einfach gebogene Blatt gern ersetzt wird durch das elegant geschweifte, so wird auch von der Bewegung eines Vasenprofils verlangt, daß der Schwung sich fortsetze in einen Gegen Schwung, und der Übergang vollzieht sich nicht ruckweise, sondern allmählich und in sanftem Gleiten. Die tektonisch noch deutlich abgesetzten Teile, Fuß und Mündung, sind unter sich wieder weich konturiert, selbst der sonst einfach glockenförmig gestaltete Ausguß der Salbgefäße (Lekythen, Aryballen) erfährt bei den jüngsten Stücken eine leise Ausbuchtung. Am lebendigsten aber gebärden sich die Gefäßhenkel, auch die kurzen und dicken seitlichen Griffe, die früher ruhig wagrecht abstanden, krümmen und winden sich: bei der Hydria des Meidias mit derselben glatten Beweglichkeit, mit der im unteren Bildstreifen dieser Vase die große Schlange um den Baum der Hesperiden schleicht. Es bedarf nun keiner weiteren Begründung, weshalb in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts auch in Athen die Sympathie sich mit so augenfälliger Entschiedenheit den schwellenden Formen des ionischen Baustils zuwendet (Tempel am Ilissos, Niketempel, Erechtheion). Hier war an keiner Stelle erst der Widerstand spröden Materials zu brechen, wie beim dorischen System; allein der Charakter einer weichen Saftigkeit, der sämtlichen Elementen der ionischen Architektur von Haus aus eignet, kommt nun zu ganz besonderer und erhöhter Geltung. Das Zähflüssige und Gedrungene archaischer Profilierung ist einem freieren, geschmeidig leichten Zug gewichen. Wie der Säulenschaft am unteren Ende ausschweift, wie an der Balis eine Hohlkehle sich zwischen zwei bauchige Wülste einschmiegt, wie das Volutenpaar des Kapitells sich schneckenartig rollt und so die ganze Masse des Polsters dazwischen nach beiden Seiten auseinanderzieht: das alles zeugt von einem unermüdlichen Bewegungsdrang. Und was es irgend an erhabenen Schmuckmotiven gibt (Blattwelle, Eierstab, Perlschnur, Flechtband), erfährt die denkbar reichste Modellierung. Was aber den Baukörper als solchen betrifft, so wird freilich der viereckige Grundriß immer beibehalten, und auch zu einer Abstumpfung der Ecken ist es nie gekommen; doch zeigen schon der geschwungene Ablauf der Wandprofile, die vielen Zwischenglieder und die Verstopfung der Kanten mit plastischem Zierwerk, wie sehr man allem Starren und Harten nach Möglichkeit auszuweichen strebt.

Es liegt auf der Hand, daß der neue Stil zu allererst nach einer Umbildung der Körperformen im Sinne einer größeren Weichheit streben mußte. Auch diese Vervollkommenung ist natürlich als eine relative zu betrachten, und das Ideal freier Rundplastik ist damit noch lange nicht erreicht. Neben dem Apoxyomenus des Lysipp wirkt der Rumpf des polykletischen Speerträgers immer noch flach und gepreßt; allein man vergleiche ihn mit Torfen der älteren Stillstufen, und man wird erstaunt sein über die kräftige Wölbung einzelner Teile, vor allem der Bauchpartie, sowie sämtlicher Muskel-

wülste. Die weiblichen Brüste verlieren das spitzig Spröde und nähern sich immer mehr der Kugelgestalt. An den Gliedern wird man nicht nur in allen Fällen eine geschmeidigere Rundung beobachten können, so daß ein Querschnitt den gezirkelten Kreis ergibt, sondern zugleich ein allmähliches Anwachsen und Wiederabnehmen der Masse, ähnlich dem geschwungenen Balusterprofil. Der Handrücken und der Rist des Fußes drängen nach auswärts «wie eine reife Frucht», die Schenkel schwellen, und mit welcher Empfindung für die Bewegungen des blühenden Fleisches wird eine Schulter, ein Knie modelliert! Am Kopf wird alles das herausgesucht, was sich in weiche Formen füllen läßt, und daselbe Stilgefühl, das Gesichtsoval und Schädelumriß in einheitlich großzügigem Bogen schlingt, bestimmt die plastische Arbeit bis ins einzelne: volle Lippen, gerundete Ohren, die Augen allseits umlagert von verschiebbaren Weichteilen. Das Haar ist ein lockeres dehnbares Gewächs. Wo es von einer Binde umwunden wird, fügt es sich völlig dem leisesten Druck; ein Vergleich des Diadumenos des Polyklet mit dem delphischen Wagenlenker, dessen stattlicher Tanienschmuck die Lagerung der Haarsträhnen noch in keiner Weise zu beeinflussen vermag, wird den gewaltigen Fortschritt der Formengebung deutlich machen. Selbstverständlich führen diese Tendenzen auch im Relief zu lebhafterer Regsamkeit der Fläche. Die gesteigerte Relief-erhebung ergibt sich als eine notwendige Folge; sie wird so weit getrieben, daß die Figuren schließlich in voller Körperlichkeit vor den Bildgrund treten und nur noch mit dem rückwärts ausgebreiteten Gewand daran festkleben. Aber auch das Flachrelief bietet dem Auge nun den Anblick zartgewölbter Körper dar, und es ist ein Ding der Unmöglichkeit (das lehren veraltete Abbildungswerke eindringlich genug), den Reichtum solcher Schöpfungen in einfachem Strichkontur wiedergeben zu wollen.

Die Zeichnung selbst verliert jene nüchterne und harte Bestimmtheit, welche das Objekt in einen straffgezogenen Umriß spannt. Oft sind die Linien wie hingehaucht, und es entspricht durchaus dem Verlauf der allgemeinen Stilentwicklung, wenn auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen (Fig. 34) der scharfe Firnisstrich abgelöst wird vom zarten Kontur in matter Farbe. Bei einigen späten, polychrom behandelten Vertretern dieser Vasenklasse bedeutet die Umrißzeichnung überhaupt nicht mehr das Primäre; das Bild ist gleich mit vollen Farben auf die Fläche gesetzt, und nachträglich erst ist die lineare Umrandung hinzugefügt worden, doch in lässiger Weise, mit häufigem Aussetzen: eine Strichführung, die im stärksten Gegensatze steht zu der gestrengen Zeichenmanier der älteren Kunst, wo die Figur an keiner Stelle von der begrenzenden Linie losgelassen wird. Jetzt dagegen sehen wir Stift und Pinsel immer entschiedener in anderer Richtung geführt, und die Aufgabe der Striche besteht nun hauptsächlich darin, das Auge auf die Rundbewegung der dargestellten Gegenstände aufmerksam zu machen. Die ersten

Verfuche der Schattierung sind bereits früher gemacht worden (für Polygnot wird die Anwendung des Strichschattens wohl mit Recht vorausgesetzt, und vereinzelt finden sich Ansätze dazu auf Vasen, die noch älter sind), aber erst jetzt hat man die Mittel gefunden, um ein Körperbild auf der Fläche zu wirklich glaubhafter Rundung zu bringen. In der Literatur ist davon die Rede; einige Vasengemälde aus dieser Periode geben uns auch Belege: die Modellierung mit Hilfe von einfachen oder verstärkten Strichlagen ist der Kunst kein Geheimnis mehr. Die Schraffuren sind bald fein und enggedrängt, bald breit und kräftig hingefetzt, und die vertieften Teile der Gewandfalten werden durch Striemen oder Flecke dunkler Farbe angedeutet. Ein paar bemalte Marmortafeln aus Herkulaneum und Pompeji, die als stilgetreue Kopien älterer Originale zu bewerten sind (vgl. die «Knöchelspielerinnen», Fig. 46), führen uns die Entwicklung innerhalb der reifen klassischen Kunst anschaulich vor Augen: statt des aus Einzelschritten zusammengesetzten Schattens, wie er auf Bildern des ausgehenden fünften Jahrhunderts noch begegnet, haben wir später eine rein malerische Tönung der Fläche, die zart und weich um die Dinge streicht und mit der wechselnden Lichtstärke in kaum merklichen Übergängen auch die Farben verändert. Die Entdeckung der Nuance hat man die große Tat dieser Zeit genannt, und gewiß ist damals der Sieg des malerischen Elements als ein Ereignis von ungeheurer Bedeutung empfunden und gefeiert worden. Kein wichtigeres hat die Geschichte der Malerei zu verzeichnen. Die einheitliche Licht- und Schattengebung, welche die antike Überlieferung dem Zeuxis zuschreibt, stellt das Ergebnis dieses Ringens um die Körperlichkeit dar, und die bekannte Anekdote vom Wettstreit des Parrhasios mit Zeuxis setzt es auch voraus; denn Trauben und Stoffmassen täuschend malen kann man nur, wenn man sie körperlich malt und dem Schattenton auf der einen Seite ein aufgehöhhtes helles Licht auf der anderen gegenüberstellt. Aber entscheidend ist hier der erste kühne Schritt und überhaupt das Prinzipielle an der Sache: daß die Macht der streng zeichnerischen Darstellungsart erschüttert wird und dafür ein Verfahren aufkommt, welches durch Abstufung der Schatten und Lokalfarben, durch einen möglichst großen Reichtum an Nuancen die Flächigkeit des Bildes aufzuheben und seine Formen zu runden verfuht.

Dagegen kommt es dieser Kunst durchaus nicht auf die Erschließung weiter Perspektiven an; es sieht vielmehr so aus, als scheue sie sich geradezu vor großer Tiefe. Agatharchos von Samos hat Falladen als Spielhintergrund fürs Theater gemalt, allein zu der Auffassung, als handle es sich da um illusionistisch wirkende Scheinarchitektur in der Art der pompejanischen Wandgemälde, berechtigen uns die Schriftquellen keineswegs. Relief und Vasenmalerei wahren eine bemerkenswerte Zurückhaltung und gehn über eine sehr bescheidene Staffelung der Gründe nicht hinaus. Stets werden Figuren und

Gegenstände so ins Bild gestellt, daß sie von der Folie losgelöst erscheinen und der Blick sie zu umkreisen vermag, und Schräganichten gehören zu den selbstverständlichen Wirkungsmitteln. Aber das ist keine Frage, daß die frühklassische Kunst oft viel dreister war, und ihr gegenüber stellt man eine beträchtliche Beschränkung des Dreidimensionalen fest. An kühnen Verkürzungen fehlt es auch jetzt nicht ganz — es sei nur an den vornübergestürzten Kentauren des Phigaliafrieses erinnert, oder an das verlorene Profil eines Kämpfers, dessen mehrfache Wiederholung in der Vasenmalerei auf ein monumentales Vorbild schließen läßt; doch das sind vereinzelte Fälle, und im allgemeinen hat man für Versuche solcher Art nicht eben viel übrig gehabt. Höchst selten vollzieht sich eine Bewegung geradeswegs auf den Beschauer zu. Die Nike des Paionios wird ganz falsch beurteilt, wenn sie als Beweis für ein Streben nach starker räumlicher Wirkung gelten soll, sie hält sich gleich einem Papierdrachen schwebend in der Luft: das Problem des Näherkommens, Vorwärtsdringens hat erst eine viel spätere Zeit ernsthaft in Angriff genommen. Auch die polykletischen Statuen bleiben gleichsam an Ort, trotz ihres typischen «Schreitmotivs»; über die Gründe dafür wird in anderem Zusammenhang zu sprechen sein. In der Regel wird alles Geschehen am Betrachter vorbeigelenkt, und so wie die Nereiden vom Grabmonument in Xanthos (Fig. 39) seitwärts dahinhuschen, entwickeln sich auch ganze Szenen reliefmäßig, das heißt der Bildebene parallel. Selbst bei völlig freistehenden Figuren fällt die geringe Ausnützung der Tiefe auf; es ist auch hier die Abrundung des Körpers und seiner Gliedmaßen, worauf das Augenmerk des Künstlers in erster Linie gerichtet ist (Fig. 37. 50).

Auch die Haltung wird gelockert und bewegt; sie bekommt etwas Schmelzendes, weich Nachgiebiges, und angesichts der lässig gelagerten Gestalten, welchen das Auge nun überall begegnet, ist man in der Tat versucht, von einem «hingegossenen» Liegen oder Sitzen zu sprechen. Die männliche Eckfigur aus dem westlichen Parthenongiebel wird als Personifikation eines Flusses (Kephissos) gedeutet, wahrscheinlich mit Recht; es lassen sich sachliche Gründe dafür geltend machen, und dann ist es wohl allgemeine Empfindung: glücklicher könnte das Wesen der strömenden Flut nicht versinnlicht werden als in diesem geschmeidig sich windenden Leib, dem entlang die Falten eines leichten Manteltuches gleich rieselndem Wasser spielen. Vielleicht hat wirklich der Künstler so etwas sagen wollen, allein dann würde es sich doch nur um die bewußte Steigerung einer bereits herrschenden Formsprache handeln. Oder löst nicht jede Liegefigur dieser Stillstufe beim Beschauer die Vorstellung einer lose bewegten Masse aus? Am entschiedensten wohl die herrliche Göttin der «Tauschwestern»-Gruppe im anderen Giebel; denn ihre Glieder dehnen sich so leicht und frei, als ruhten sie nicht auf festem Grund, sondern im Geschaukel eines Wellenbades, an das die allseits aufsprudelnden Gewandfalten

lebhaft genug erinnern. Beim männlichen Gegenstück, dem nackten jugendlichen Dionysos, hält dieser Unrast einer aufgewühlten Stoffmenge das fortwährende Steigen und Fallen kraftgeladener Körperlinien die Wage. Auf diese Entbindung der Umrisse ist das geheimnisvoll drängende Leben zurückzuführen, das nun selbst die Bilder vollkommener Ruhe verraten. Am Deckel des lykischen Sarkophags aus Sidon wird die starre Haltung der hockenden Sphinx, mit dem gereckten Löwenleib und den emporgerichteten Schwingen, gleichsam aufgeweicht; ganz abgesehen vom beseelten Ausdruck, öffnen schon der machtvolle Schwung des Flügelkonturs, das Vorwölben der Brust und das Zurückbiegen von Hals und Haupt dem Pullen des Menschenblutes die Bahn in die schematische Verkörperung eines archaischen Ideals. Ebenso wird dem feierlichen Thronen der Gottheit dadurch, daß der eine Fuß sich vordrücken muß, jene steife Eckigkeit genommen, die auf älteren Darstellungen für dieses Motiv so bezeichnend ist; und es ergibt sich so ein allmähliches Abfließen des Körperkonturs, wie es in ganz entsprechender Weise die gleichzeitige Baukunst anzudeuten liebt, indem sie Wand und Säulenschaft über dem Boden etwas auseinandergehen läßt. Unter den sitzenden Götterfiguren des Parthenonfrieses aber wird man nicht eine einzige finden, die nicht mit allen Mitteln dem Eindruck des Unbewegten entgegenzuwirken suchte. Da werden die Beine lässig ausgestreckt, übereinandergeschlagen oder unter den Sessel gezogen, die Füße bald gekreuzt, bald weit getrennt, die Knie auseinandergelegt, und diesem lockeren Verhalten der unteren Gliedmaßen antwortet dann eine möglichst zwanglose Bewegung des Oberkörpers, der entweder bequem in sich zusammenlinkt oder sich hintenüberbiegt: unter keinen Umständen darf die Rückenlinie in steiler Vertikale fallen. Sehr oft dreht sich der Leib so völlig um die eigene Achse, daß Gesicht und Füße nach entgegengesetzter Richtung sehn: ein Schema, an dem sich schon die frühklassische Kunst gelegentlich versucht hat (sitzende Athena auf einer Metope vom olympischen Zeustempel [Fig. 27]), das jetzt aber immer wieder angebracht wird, besonders in der Vasenmalerei, und stets mit derselben flüssigen Drehung des gesamten Körpers, die jenen älteren Beispielen noch unerreichbar ist.

Eine reiche Auslese der für diese Stilperiode besonders charakteristischen Stellungen bieten die Reliefs vom sidonischen Satrapensarkophag. Das Denkmal ist jünger, als vielfach angenommen wird; man lasse sich durch manche altertümliche Formen, die im Hinblick auf die Herkunft des Werkes wohl verständlich sind, nicht irre machen und halte sich an die Kennzeichen entschiedenen Fortschritts. Und da haben wir neben dem lässigen Sitzen und Liegen auch eine Reihe von Beispielen für den bewegten Stand, besonders auf der einen Schmalseite des Sargkastens (Fig. 44); es sind dieselben Motive, die auch in der statuarischen Plastik sich nun so großer Beliebtheit erfreuen. In Otto

Ludwigs Makkabäern preist der bekehrte Joel-Menelaus das freie Stehen mit angezogenem Knie, das er von hellenischen Götterbildern kennt: «das so weit schöner ist als unser jüdisch gemeines Stehn auf straffem Bein». Auch dieses sei ein altes Vorurteil, komme von dem Eigensinn der Juden, mit dem sie sich dem Strom der griechischen Bildung abgeschlossen, daraus alles abgestorbene Völkertum des Morgens neues Leben trinken müsse. Nun, ihre «gestreckte Kniezeit» hat die Kunst der Griechen auch gehabt, sie ist von langer Dauer gewesen und sehr stark beeinflusst von jenem Schönheitsideal des Ostens, das die feierlich gestraffte Haltung verlangt. Erst mit dem Beginn der reifen klassischen Kunst sind diese Begriffe als grundsätzlich erledigt zu betrachten. Selbst bei annähernd gleichmäßiger Gewichtsverteilung ist das eine Bein im Knie gebogen und macht den Eindruck, weniger stark belastet zu sein. Und schon dieser leichte Schlag in die Kniekehle bringt die ganze Figur ins Rütteln, und Hüften wie Schultern aus ihrer horizontalen Lage; es ist nun Sache des Rumpfes, mit den ihm selbst innewohnenden Kräften sich im Gleichgewicht zu halten. Das Schauspiel gewinnt natürlich an Reiz, da wo der Gegensatz zwischen den Funktionen von Stand- und Spielbein sich verschärft. Je weiter der nur lose aufgesetzte Fuß des letzteren sich nach vorne, nach hinten oder seitwärts schiebt, um so lebhafter wird auch der ganze Oberbau in Mitleidenschaft gezogen, und nun schwingt oft die Bewegung bis in die letzten Endigungen des Körpergewächses hinauf; selten, daß Hals und Kopf dem allgemeinen Ziehen und Kreisen widerstehn. An der herrlichen Bronzestatue des sog. Idolino (Fig. 37) gibt es keine tote Stelle mehr; der linke Arm hängt wohl untätig herab, aber nicht schlaff, sondern frei pendelnd, und alle Gelenke spielen.

Bei so weitgehender Lockerung des Organismus ist es nur natürlich, daß das einfache Dastehen in vielen Fällen nicht mehr genügen will. Der Körper hat das Bedürfnis, sich anlehnen zu können, und das führt nun zu jenen prachtvollen Gruppenbildungen, wo Figur an Figur sich lehnt (Fig. 38), die eine sich in den Schoß der andern bettet. Immer häufiger geht die Kunst darauf aus, das Ding aus seiner Vereinzelung zu lösen und mehrere Elemente zusammenschmelzen zu lassen zum bewegten Ganzen. Wo es am menschlichen Partner fehlt, fängt ein tektonisches Glied den schräggeneigten Leib auf und dient ihm als Rückenlehne (z. B. Grabrelief der Ameinokleia); oder der Rumpf sinkt leicht in sich zusammen und sucht sich eine vorspringende Kante als Halt (Grabmal von Ilissos, Klagefrauenlarkophag). Besonders die Motive des seitlichen Anlehns — an Pfeiler, Säule oder Stamm — haben der Plastik eine Fülle neuer Möglichkeiten gebracht. Dadurch, daß der Körper nicht von seinen natürlichen Stützen allein getragen wird, daß sein Gewicht sich nicht bloß auf die Beine legt, sondern auf einen festen Gegenstand daneben, wird die Bedeutung der senkrechten Achse völlig aufgehoben.

Es entstehen reichere Rhythmen im Umriss des Ganzen, kühnere Kurven, ein so starkes Ausbiegen und Hinüberneigen, wie es beim freien Stand allein nicht durchführbar wäre. Schon bei Polyklet und seiner Schule fängt es an, tastend noch und unsicher; das vierte Jahrhundert gibt dann die vollkommene Lösung. Und hier ist nun der Name desjenigen Künstlers zu nennen, dem dies Problem des seitlich gestützten Körpers die reichste Förderung verdankt: Praxiteles. Sein Hermes lehnt sich gegen einen Baumstrunk, und der Kleine, der seiner Pflege anbefohlen ist, hockt auf dem aufgelegten linken Arm. Die Beine des Hermes werden so zum Teil von ihrer Last befreit, die Stütze ist als notwendiges Glied mit einbezogen in die Komposition, und aus diesem Zusammenwirken zweier tragender Kräfte ergibt sich ein bewegliches, äußerst reizvolles Wechselspiel. Gesteigert finden wir das alles in der Statue des ausruhenden Satyrs, indem hier die weiche Krümmung der Figur, noch besonders betont durch die gewundenen Schrägen des umgehängten Fells und der Glieder, an einen leichtgespannten Bogen erinnert. Beim Apollon Sauroktonos endlich verzichten die Füße fast ganz auf ihren Dienst und sind sehr nahe zusammengedrückt: der Kontur der Statue ist unten eng und schmal, weitet sich dann, verengt sich wieder, und wie ein Halm, der im Winde schwankt, wogt die Masse des Leibes hin und her. Das weibliche Gegenstück dazu wäre die Hygieia der attischen Weihreliefs, die in ganz entsprechender Weise sich gegen den Baumstamm legt.

Wir dürfen davon ablehen, die verschiedenen Typen einzeln durchzunehmen; gemeinam ist ihnen allen, daß nun auch der Arm als Stütze dient und damit aktive Funktionen übernimmt, die ihm bisher fremd gewesen sind. Man kann jeder archaischen Statue beide Arme abschlagen, sie fällt deswegen nicht um. Jetzt aber sehen wir auch die oberen Gliedmaßen oft so stark an der statischen Aufgabe beteiligt, daß keines mehr entbehrlich scheint. Und daran liegt es nun, wenn der fragmentarische Charakter bei einem Torso der klassischen Kunst viel schwerer ins Gewicht fällt als bei irgend einem älteren Werk in entsprechend verstümmeltem Zustand. Es ist aber auch klar, daß ein so energisches Mitarbeiten des Oberkörpers in seitlicher Richtung (die dritte Dimension spielt hier kaum eine Rolle) eine gewaltige Bereicherung des Gesamtbildes bedeuten muß.

Klingt es affektiert, wenn von einer bewegten Bewegung gesprochen wird? Wir finden keinen treffenderen Ausdruck, um das Besondere zu bezeichnen, was diese Zeit am Spiel der Körperfunktionen vor allem zu fesseln scheint. Nicht als ob man nach Augenblicksbildern von jäher Heftigkeit Verlangen trüge, im Gegenteil. Wie eine Hand mit ruhiger Geste die Spende gießt, aus erhobenem Salbgefäß langsam die Tropfen niederfallen läßt, den Schleier zieht, an der Schleife der Sandalenriemen nestelt, lässig die Siegerbinde um die Locken windet oder eine Halskette umlegt (Fig. 50): aus der

leisesten Regung kann eine Schönheit hervorgezaubert werden, welche das ganze Bild durchstrahlt. Und eigentlich niemals wird der Höhepunkt des Geschehens aufgesucht — wo die Bewegung gleichsam für einen Augenblick stillsteht, wie beim myronischen Diskoswerfer —, sondern das An- und Abschwollen derselben. Für die Siegerstatue eines Athleten (Diskoswerfer, Vatikan) wählt man jetzt statt des Motivs des Wurfes einen an sich belanglosen Zug der Vorbereitung. Der Zuschauer soll darauf achten, wie der Körper sich aus der Ruhe löst und allmählich in Bewegung übergeht. Reizvoller als das Schreiten selbst ist der Ansatz dazu, das Zurechtschieben des Mechanismus, wobei das Tempo nicht etwa den Ausschlag gibt: es kann ein getragener Gang sein, schleppend und schleichend, oder behende, leicht, auf federnden Sohlen. Kommt es aber zu stürmischer Eile, so wirbelt alles gleich einer lodernden Flamme auf; beim Galopp berühren die Pferde den Boden kaum, das Tanzen nimmt den Charakter des Schwebens an. Doch auch hier ist es stets auf das Vergängliche abgesehen, und jede Bewegung wechselt eine neue aus. Keine andere Kunst hat das einfache Motiv des Schaukelspiels zu so brillanten Wirkungen benützt: das Auge erlebt die rhythmische Schwingung mit, die hin- und hergeht wie das Pendel der Uhr.

Für das Schweben selbst hat man erst jetzt den überzeugenden Ausdruck gefunden, und wohl nichts kennzeichnet so anschaulich das Wollen des neuen Stils wie die großartige Sicherheit, mit der sich die menschliche Figur in der Höhe bewegt. Von jeher hat das Flugproblem die griechische Kunst beschäftigt; allein wie unendlich naiv muten die älteren Versuche an: die Niken und Harpyien und Gorgonen, Perseus mit seinen Siebenmeilenstiefeln, im gespreizten Knielauffchema des Archaismus. Sprungweise, in mächtigen Sätzen geht die Reise durch die Luft, und das Abstoßen vom Boden geschieht mit einem jähen Ruck, wie wenn ein Gummiball von harter Unterlage abprallt. Die Gestalten werden gleichsam durch den Raum geworfen. Noch der frühklassischen Kunst will ein wirkliches Fliegen nicht glücken; sie hängt den Körper an imaginären Fäden wagemut auf, mit zurückgebogenen Beinen, doch glaubhaft wirkt das nicht. Nun aber wird eine Lösung gefunden, die es dem gefiederten Leib gestattet, mühelos und dauernd sich in der Schweben zu halten. Und alsbald wimmelt es von niedlichen Erosen und jenen Flügelmädchen, die den Sieg bedeuten; lose gaukelnd treiben sie einher, gleich Blumenfäden in den Winden. Wo immer Athena sich zeigt, zu ihren Häupten muß die kleine Begleiterin flattern, auch in den Parthenongiebeln fehlt sie nicht. Dem Paionios aber ist mit der überlebensgroßen Marmorstatue seiner fliegenden Nike gelungen, was vordem noch keinem gelang: vom luftgeschwellten Mantel, von leicht wiegenden Schwingen getragen, gleitet die Hehre langsam herab. Noch berühren ihre Füße den Boden nicht; ein Adler schießt unter ihr weg und stellt so die Verbindung mit der schlanken Basis



dar, die ihrerleits wieder hoch über die ganze Umgebung hinausragt und das Kind einer kühnen Phantasie der lichten Bläue in die Arme legt. Wenn hier schon der Vogel des Zeus, einfach durch sein Dazwischenfahren, die Göttin vom Boden trennt, so traut die weitere Entwicklung ihm noch ganz andere Dinge zu, und in einer Erzgruppe, die Leodhares geschaffen, sehen wir den jugendlichen Ganymed, vom Adler gewaltsam entführt, geradeswegs in den Himmel schweben.

Das Werk des Leodhares gehört der Übergangszeit zum Hellenismus an, es ist das letzte Wort, das die klassische Kunst zum Thema der überirdischen Bewegung zu sagen hatte. Man darf dabei nicht nur an die vereinzelt plastischen Versuche denken, in welche der Zufall uns Einblick verschafft. Die Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts ist andauernd mit diesen Fragen beschäftigt, und ihre Einbildungskraft bevölkert den ganzen Luftraum mit den beschwingten Geschöpfen der Geisterwelt. Auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen umschwirren die schimmernde Stele winzige Seelchen von schemenhafter Gestalt: gleichsam eine Personifikation der Moderluft, die über Gräbern zittert. Hoch oben auf Firn und Ecken der Tempeldächer (Delos, Epidauros) regen Niken und Windgötter ihre Schwingen; die Figuren haben nicht mehr das starr Stabile, das den streng symmetrischen Silhouetten archaischen Akroterischmucks eignet; sie gleichen vielmehr Schmetterlingen, die zu kurzem Aufenthalt nur sich auf die Blume nieder senken. Am Nereidenmonument von Xanthos tanzen die Meermädchen leise über schaukelnde Wellen hin (Fig. 39). Auch am Himmelsgewölbe wird es lebendig; das Auge folgt dem Wandel der Gestirne, den Bewegungen der Sphärenwelt. Die Malerei hat diese Dinge aufgebracht, auf Vasenbildern treffen wir sie häufig, aber auch die Skulptur macht sie ihren Zwecken dienstbar. Was die Kunst anderer Zeiten durch gewissenhafte Schilderung des Naturvorgangs selber auszudrücken sucht, wird hier in menschliches Tun übersetzt. Der Sonnengott treibt das Gespann seiner schnaubenden Renner empor, und seinem Glanze muß Selene weichen; still lenkt sie ihr Tier talwärts, um in den Fluten des Okeanos zu verschwinden. Meist handelt es sich hier um Begleitmotive, sie rahmen eine Szene des Mythos ein. Indessen gibt es auch Gemälde, die lediglich das Geschehen am Firmament zum Vorwurf haben; dann wird auch die flüchtige Morgenröte mit aufgenommen und das Gewimmel der Sterne, die beim Nahen des Tages eilig sich von dannen machen; als badende Knaben stürzen sie sich kopfüber ins Meer, tummeln sich ein Weilchen noch im Gischt, tauchen unter und sind fort.

Niemals wieder ist die Bewegtheit des Unendlichen mit so schlichten Mitteln in sinnlich klare Formen aufgefangen worden. Es gibt keinen Stillstand, alle Elemente sind im Fluß. Kein Wunder, daß nun auch auf Erden nichts mehr in stumpfer Ruhe verharren mag. Was vordem gebannt und gefesselt war,

lehzt nach Befreiung. So geschieht es nun auch zum erstenmal, daß das Gewand sich selbständig macht, seine eigenen Wege geht, es löst sich von der plastischen Grundlage, von Rumpf und Gliedern. Je mehr aber diese ihrer Umhüllung entledigt werden, um so mehr erscheinen die Stoffmassen zu tätigem Leben erweckt. Immer wieder macht der Chiton den Versuch, von Schultern und Brust herabzugleiten (Parthenonfries und Giebel, Schutzfliehende Barberini, sog. Genetrix und viele Statuen von Göttinnen). Während jedoch später, in der hellenistischen Periode, diese Entblößung des Oberkörpers unzweifelhaft realistischen Absichten entspricht und den sinnlichen Reiz von Haut und Fleisch zur Geltung bringen will, sammelt sich hier das Interesse auf die Gewandbewegung als solche, wie das Tuch sich sinken läßt und ins Rutschen gerät: das ist der Vorgang, welcher das Auge in erster Linie fesselt. Und dann berauscht es sich recht eigentlich am Anblick der vom Körper befreiten Gewandpartien, die flatternd und wehend weithin den Raum durchziehen. In archaischen Darstellungen, auch in frühklassischen noch, werden freie Tuchenden schlaff hängend wiedergegeben oder schräg abstehend, doch so steif und gerade, als seien sie künstlich gestärkt. Nun aber wühlt es überall in Schleiern, Mänteln und Röcken; sie werden vom Lufthauch erfaßt, gehoben und gebläht. Oft genug ist diese Unruhe äußerlich in keiner Weise bedingt und bisweilen steht sie in auffälligem Widerspruch zur Situation: allein es wird nun eben gern gesehen, wenn selbst bei vollkommen ruhiger Haltung das langwallende Kleid klatschend um die Beine schlägt, wie das Fahnentuch um die Stange. Es handelt sich hier um Eigenbewegungen des Gewandes, die einfach aus der Freude an der belebten Stoffmasse zu erklären sind.

Mit dem Aufsteigen des Gewandes zu stürmischer Bewegung verfolgt diese Kunst einen doppelten Zweck. Einmal kommen so Bilder von großartigstem malerischem Reichtum zustande, indem die vom Körper losgeschälten und hinter ihm ausgebreiteten Flächen der figürlichen Erscheinung eine bedeutende Folie schaffen. Gewiß hat die Malerei als erste diese Wirkungen ausprobiert, dann aber finden sie Eingang auch in Reliefkunst und Rundplastik. Die Mädchen vom Nereidenmonument (Fig. 39) und die Tempelakrotere von Delos, die Nike des Paionios und die laufende Frau im Ostgiebel des Parthenon, sie alle lassen vor dem Dämmer Schatten dieses beweglichen Hintergrunds, den tiefe Färbung noch verstärkt haben muß, die Pracht des blühenden Leibes in lichtem Glanz erstrahlen. Auch das vierte Jahrhundert verzichtet nicht auf dies Spiel mit kräftigen Tonkontrasten, wie die Skulpturen vom Asklepieion zu Epidauros, die Leda des Timotheos (?) und zahlreiche Terrakotten beweisen. Die Flächenkunst aber bedient sich der flatternden Mäntel und Gewandzipfel in weitestem Umfang zur Füllung und Belebung des Bildraums. Die Bewegungen streben auseinander, es ist kein einheitlicher Zug; aber wo das Gestöber einmal aussetzt, wie in der Jagd-

fzene des Satrapenlarkophags (Fig. 45), wirkt diese plötzliche Windstille höchst sonderbar, das Auge vermißt die gewohnte rauschende Begleitung und tastet im leeren Feld. Gegen die flächige Anlage des Ganzen erhebt sich aber bis zuletzt kein Widerspruch. Das Tuch breitet sich fast ganz in der Ebene aus, höchstens daß es sich, einem gespannten Segel vergleichbar, in leichter Krümmung rückwärts wölbt. Der Unterteil eines weiten Rockes schlägt nach beiden Seiten auseinander, niemals begegnen wir jener heftigen Ausnutzung der dritten Dimension, ohne die der Hellenismus keine Bilder schaffen mag. Wohl wechseln gern tiefgehöhlte Faltentäler mit stark vorspringenden Graten; allein die Massen sollen sich nicht zu quirlender Bewegung verdrehen, es bleibt beim einfachen Nebeneinander von Dunkel und Hell.

Ein zweites Moment, das zur Lockerung der Gewandmassen führen mußte, ist das Verlangen nach dem Liniengewoge von Rändern und Falten. Die Umrisse verlaufen in welligem Zug. Den nervös zuckenden Kontur des hellenistischen Stils, die zackig zerrissenen Säume und die knitterigen Brüche der Fläche hält sich der klassische Geschmack noch fern. Nur was in weichen Kurven geht und in schwellendem Bogen, ist schön. Das gilt auch für die Innengliederung des Gewands. Man nennt das «Falten», indessen auf überzeugende Wiedergabe des Stofflichen kommt es dieser Kunst bei ihrer Strichgebung nicht an. Die Wirklichkeit kennt solche Falten nicht, so dichtgedrängt, so endlos langgezogen, schmiegsam und schmelzend weich. Als sei das Kleid entfaltet oder aus eitel Sonnenstrahlen gewoben, spielt es bald nur als zarter Hauch um die Formen herum, bald klebt und preßt es sich an, wie ein dünnes Tuch in angefeuchtem Zustand es etwa zu tun vermag, und der Akt wird völlig sichtbar unter dem Gewand, das keine Decke mehr und nur scheinbar eine Hülle ist. Seine Rolle im Kunstwerk besteht vielmehr darin, den optischen Reichtum der figürlichen Darstellung durch die Bewegungen eines flüssigen Lineaments nach Möglichkeit zu steigern. Die Richtung der Linien selbst kümmert sich um das Gesetz der Schwere nicht und überhaupt wenig um die Ergebnisse sinnlicher Wahrnehmung. Man hat nicht unrecht, wenn man angesichts der Parthenonskulpturen mit ihrem wirklichkeitsfremden Faltensystem von einem «idealen» Gewande spricht.

Es gibt nur die eine Vorschrift, der jede Art von klassischer Gewandstilisierung ausnahmslos sich fügt: beweglich müssen ihre Striche sein. Man duldet keine leblos hängenden Massen, und niemals hat die Vertikale jene harte Geradlinigkeit, die noch für die unmittelbar vorausgehende Kunst der Ausdruck für Macht und Größe war. Wo dem Gefälle kein äußeres Hindernis sich in den Weg stellt, rieselt es gleich fließenden Wassern den Leib herab, und bei jenen schalartigen Mäntelchen, welche die Männer gern um die nackten Schultern tragen, beben die Furchen wechselnd hin und her. Lehrreich ist ein Vergleich der Anakreonstatue mit dem Oinomaos aus dem

olympischen Ostgiebel: dort die großzügige Ruhe in Körperhaltung und Überwurf, hier dieselbe lockere Weichheit im unsicheren Stand wie im Schaukeln=den Zug der Fältelung. Auch schräg läßt man gerne die Falten laufen, und im gegürteten Rock schieben sie sich zum Fächerbündel zusammen, das dann unterhalb des Gürtels in umgekehrter Richtung wieder auseinanderfrahlt. Aber mehr als alles andere liebt diese Zeit den runden Schwung, und wenn irgendwo die Bezeichnung «Faltenwurf» berechtigt erscheint, so ist es hier der Fall. Die Kurven sind einzeln hingestreut: verirrte Halme, die lose am Boden treiben; dann wieder sammeln sie sich zum Strom, um machtvoll rauschend die Formen zu umspülen (Fig. 38). Ein Prachtbeispiel: die «Sandalenbinderin» der Nikebalustrade, deren gebückte Gestalt von ziehenden Linienfäden völlig eingesponnen wird. Launisch genug geht es bei diesem Spiel oft zu, und um die Jahrhundertwende kommt eine Stilrichtung zum Wort, wo das krause Gefält merkwürdig an die Linienprache der spätgotischen Kunst erinnert. Allein die Bewegung mag noch so heftig wirbeln und kreisen, sie artet nie zum Strudel aus, der in die Tiefe zieht, alles geschieht an der Oberfläche. Um bei dem Bilde zu bleiben: das Gewand gleicht dem Wasserspiegel, den in jagender Haft ein Windhauch schürft.

Von diesem entfesselten Leben wird nun alles natürliche Gewächs erfaßt. Man achte auf die Bewegung des Haars. Da schildert uns ein Vasengemälde (Stamnos in Neapel) den Taumel einer nächtlichen Dionysosfeier bei Fackelschein: die begeisterten Weiber umtanzen das Götterbild und schütteln in wilder Ekstase ihre Lockenpracht. Die Szene kommt ähnlich bereits auf einer Vase des ausgehenden Archaismus vor (Hieron=Schale, Berlin), und auch da schon wallen die langen Strähnen unstet umher, nur ist jede einzelne lauber ins Ornamentale umfälscht, während sie hier frei und ungebärdig lodern und flackern. Nun aber der Kontrast dazu: es ist eine unter den Frauen, die in ruhiger Haltung, den Trank kredenzend, am Opfertisch steht, ihr aufgelöstes Haar hängt schlicht herab, schmiegt sich an Hals und Schultern. Und da sieht man ganz deutlich, wie das Haar fließt, lang und glatt, in weichen Wellen. Die Malerei hat es leicht, mit breiten Pinselstrichen diesen Schleidwegen der Locken nachzugehen, und für eine Weile wird die Gliederung des Haars in flüssigen Striemen zur Manier. Aber zu gleicher Zeit versucht auch die Rundplastik mit ihren Mitteln den gleichen Eindruck zu erwecken (Statue des Ares Borghese). Daß für Mähnen und Schweife der Pferde daselbe gilt, versteht sich von selbst. Ein Wort dürfte noch die Bildung der Flügel verdienen. Die archaische Kunst krümmt den Fittich sichelförmig, aber so starr und als einheitliche Masse fest umrissen, daß er unbeweglich dasteht wie die Mondschiel am Himmel. Der klassische Stil (vgl. Fig. 40) bedarf des krampfhaft gespannten Bogens nicht; auch bei leisester Schwellung wird sich der Beschauer

überzeugen können, daß der Flügel geschmeidig sich auseinanderlegt und sämliche Federn sich sträuben.

Zum erstenmal wieder, seitdem jene muntere Unmittelbarkeit der kretischen Frühkunst verwelkte, wird die Pflanze als ein frei treibendes Geschöpf empfunden. Es rauscht im Schilf, wenn Charons Nachen ans Ufer stößt, die langen Stengel schwanken. Daß die klassische Kunst auf landschaftliches Beiwerk im allgemeinen wenig Wert legt, ist wohl wahr. Aber wo einmal ein Baum in das Bild aufgenommen wird, aus sachlichen Gründen, ist nichts mehr von der ornamentalen Verzaubertheit zu spüren, die alle archaische Zeichnung beherrscht, wohligh breitet er seine Äste aus, und Zweige und Blätter müssen sich recken und regen. Selbst in tektonischer Verwendung erscheint die pflanzliche Form belebt, und wenn wir die lange Reihe der Lekythenbilder mit Szenen am Grabmal durchgehen, werden wir oft genug im Zweifel gelassen, ob es beim Akanthoskranz der Stele um künstlichen Schmuck sich handelt oder um natürlich wucherndes Kraut. Zwanglos spielen die blumigen Ranken der Gewandmuster über die Fläche hin; man hat dafür den sehr bezeichnenden Ausdruck «Verlebendigung des Ornaments» geprägt. Es ist auch auf die einfachen Rahmenmotive aus vegetabilischen, aber rein abstrakt empfundenen Formen anzuwenden, und unter diesem Gesichtspunkt verdient das schmale Band mit schrägliegenden Palmetten, wie es der großartige Krater in Bologna mit dem Besuch des jugendlichen Theseus auf dem Meeresgrunde zeigt (Fig. 40), noch ein besonderes Wort. Das Bild selbst schildert uns das Leben in Poseidons Reich; allein die ewige Unrast der Flut, wo Welle sich auf Welle legt, ist auch in diesen ornamentalen Fries gedrungen, und das geheimnisvolle Rauschen, das aus den Tiefen der Muschel zu uns spricht, hier hat es sich in strömende Linien umgesetzt. Es ist nicht die kraftstrotzende Bewegung, wie sie das naturalistische Rankenwerk des späteren Barockstils liebt: mit derselben weichen Anmut, mit der die beiden Meermädchen sich aneinander schmiegen, neigt jede Palmette sich ihrer Nachbarin zu und drückt sie schmeichelnd nieder. Von diesem symbolischen Ausdruck der bewegten Ruhe schaue man jetzt nochmals zurück auf jenes leise Schwellen der architektonischen Glieder, von dem wir ausgegangen sind: der Kreis hat sich geschlossen.

In der Tat, bei solchen Feststellungen könnte man es bewenden lassen und einen Strich unter diesen Abschnitt ziehen. Alles was im bisherigen unter dem Begriff der «Bewegtheit» zur Sprache kam, weist nach demselben Pol, und es ist nichts dagegen zu sagen, wenn jemand das gesamte Stilphänomen aus rein optischen Bedürfnissen erklärt haben möchte. Ja man kann noch weiter gehen, die Sache auf das Gebiet der Stoffwahl ausdehnen und die ausgesprochene Vorliebe für bewegtes Geschehen überhaupt, welches die klassische Kunst beherrscht, den gleichen Tendenzen zuschreiben. Es ist, als

Bei dem Menschen erst jetzt die schwungvolle Schönheit entfesselter Leidenschaften aufgegangen, schon seiner augenfälligen Reize wegen hat man alles Sprühende, Tumultuarische so gern: feurig sprengende Rosse und Wagen in rasender Fahrt, hitzig erregte Jagd- und Kampfszenen, ekstatische Tänze. Das Motiv des Frauenraubs ist auch der archaischen Kunst nicht fremd (vgl. die Giebelgruppe aus Eretria, Fig. 25, und die Bemerkungen dazu auf Seite 76), aber so wie es jetzt der Maler Meidias behandelt (Fig. 35: Entführung der Leukippiden durch die Dioskuren), hat es ein völlig verändertes Aussehen bekommen; der Sturm wühlt in Haaren und Gewändern, und die fiebernde Aufregung des ganzen Vorgangs verletzt die Elementargewalt des erotischen Drangs klar und überzeugend in die Sichtbarkeit. Und doch kommt man mit der einen Formel nicht aus, wenn es sich darum handeln soll, Stoff und Stimmung der klassischen Kunst zusammenfassend zu charakterisieren. Schon rein zahlenmäßig überwiegen sogar die Denkmäler, die weiter gar nichts geben als das einfache Beisammensein mehrerer Figuren, es sei bloß an die Masse der Grabreliefs erinnert und an die Interieur- und Friedhofsszenen der Gefäßmalerei. Das oben besprochene Vasenbild, das die Ankunft des jungen Theseus bei Amphitrite und Poseidon zum Inhalt hat (Fig. 40), erzählt die Geschichte im gedämpfsten Adagio, die begehrlische Geste des Knaben ist die einzige starke Bewegung im ganzen Bild. Die Gottheiten sehen dem kecken Eindringling in vornehmer Gelassenheit entgegen, die zuschauenden Mädchen verhalten sich ganz ruhig, leise und schüchtern nur rührt die Letzte an ihr schmuckes Tympanon. Was hier vor sich geht, mit der lautlosen Feierlichkeit eines großen Wunders, will nicht nur durch den Sehapparat aufgenommen sein, sondern mit den feinsten Nerven des Gefühls, denn es ist ein inneres Leben, das durch die stille Runde rieselt. Und hat man nicht die Empfindung, als ob die vielen glänzenden Augensterne — um ein Dichterwort anzuführen — miteinander «eine stumme, aber fließende Sprache» reden?

In einer Unterhaltung zwischen Sokrates und Parrhasios, die Xenophon (Memorab. III 10, 1) uns aufgezeichnet hat, werden Ziel und Grenzen des künstlerischen Schaffens erörtert. Nicht nur das Äußere der körperlichen Erscheinung, heißt es da, sei darstellbar und darstellenswert, sondern auch das Innere des Menschen, Charakter und Gemüt. Die Seele spreche durch das Auge, die Züge des Gesichts geben ihre geheimsten Regungen preis, und alles das lasse sich auch malen. Die ganze Auseinandersetzung ist im Wortlaut breiter und umständlicher, als hier angedeutet wird, und der Rede kurzer Sinn mag dem modernen Leser selbstverständlich und fast banal erscheinen. Allein man wolle nicht übersehen, es ist das erstemal in der Geschichte der Menschheit überhaupt, daß das Verlangen nach dem Ausdruck des Geistigen in klaren Worten an die bildende Kunst gerichtet wird. Der Maler Parrhasios, dessen Stärke gerade in der Schilderung seelischer Vorgänge gelegen zu haben

scheint, steht vor der Sonnenklarheit der Gedanken, welche der Philosoph mit dialektischer Schärfe ihm entwickelt, wie geblendet da; unbewußt hat er sein Schaffen immer schon nach dieser Richtung gehen lassen. Aber was hier zwischen zwei Großen in der Theorie gefordert und formuliert wird, ist praktisch bereits Gemeingut der ganzen Zeit: die seelische Bewegtheit im Spiegel der Kunst. Es ist ein vereinzelter Vorkommnis, und doch überrascht es weiter nicht, wenn wir auf dem schlichten Bild einer attischen Lekythos einem weinenden Mädchen begegnen, wo sich der Schmerz nicht bloß in Haltung und Geste, sondern auch in den Mienen verrät. Denn im allgemeinen kann man sagen, daß sich die künstlerische Tätigkeit nun unausgesetzt um jene Dinge müht, die nicht greifbar sind; neben dem Problem der Form ist es stets das zarte Weben einer bewegten Stimmung, was die bildende Phantasie beschäftigt. Die Kunst in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts vollends beherrscht mit erstaunlicher Sicherheit die ganze Stufenleiter des Empfindungslebens von leiser Wehmut und verträumter Sehnsucht bis zur Glut der Leidenschaft, die heiß und feurig aus dem Auge lodert: vom lyrischen Sentiment eines Praxiteles bis zum dramatischen Pathos eines Skopas.

Man hat behauptet, die griechische Kunst sei niemals so sehr «Ausdrucks-kunst» gewesen wie in dieser Periode, und in gewissem Sinne ist es wahr. Freilich will hier unter Beseelung etwas anderes verstanden sein, als was der Hellenismus darunter versteht. Wer mit der Erinnerung an den gesteigerten Affekt der jüngeren Antike vor die klassischen Denkmäler tritt und in den Köpfen des Orpheusreliefs das mimische Leben vermißt, dem ist schwer etwas einzuwenden. Nicht im Zucken der Gesichtsmuskeln sucht diese Kunst den Ausfluß seelischer Bewegung, und auch das Spiel der Augen ist bloß ein Moment zweiter Ordnung oder doch nur eines unter gleichwertigen Wirkungsmitteln. Es will beachtet sein, daß Sokrates mit allem Nachdruck das Eingreifen der Gebärdensprache verlangt und dem beseelten Blick als entscheidende Faktoren Haltung und Bewegung des Körpers zur Seite stellt. Auf den Gedanken, das Antlitz allein oder einen willkürlich begrenzten Leibesauschnitt zum Schauplatz von Gefühlsregungen zu machen, wäre die klassische Kunst niemals verfallen, und jene Form der Büste mit momentaner Kopf- und Blickrichtung, wie sie die römische Kaiserzeit für ihre Porträt Darstellungen gern verwendet, hätte sie als eine organische Unmöglichkeit und als ästhetisches Unding abgelehnt. Nur die Menschengestalt als Ganzes besitzt eine wirkliche Ausdrucksfähigkeit; sie behält sie auch da, wo das Gesicht verhüllt oder abgewendet erscheint. Es hat aber auch kaum eine andere Kunst gegeben, welche dem Instrument des beweglichen Körpergewächses Töne von so unmittelbar ergreifender Gewalt zu entlocken vermocht hätte wie diese hier. Alle Linien sind den Gefühlsvorgängen dienstbar gemacht, und jede Bewegung

spricht. Das Orpheusrelief (Fig. 41) hat ein bestimmtes Ereignis der Sage zum Inhalt, doch ist die Szene aus dem engen Gehege des Sonderfalls ins Typische und Allgemeine entwickelt, das immer wieder das sterbliche Geschlecht in seinen Tiefen aufzuwühlen pflegt. Die Trennung der Liebenden durch den Tod in dem Augenblick, wo die Zuneigung den höchsten Grad der Innigkeit erreicht und alles um sich her vergift. Schon im Umriss der Gruppe ist der ganze Zauber der bebenden Stimmung zu spüren: wie die beiden Körper einander entgegenwogen, wie Eurydikes Hand mit der Schulter des Gatten verschmilzt. Und wäre die Gesichtspartie zerstört, so ließe aus der Neigung der Köpfe allein sich schon erraten, daß hier das Auge auf den Grund der Seele des anderen taucht. So wie der Sänger mit einer Zartheit ohnegleichen das Tuch vom Antlitz seines Weibes hebt, so werden in diesem Bild von den letzten Geheimnissen des Menschentums leise die Schleier weggezogen. Wohl ist das Relief die fesselndste Leistung elegischer Stimmungsmalerei, in dessen wird man in der attischen Grabmalkunst, die im Schatten des Parthenon aufgewachsen ist, Versuchen ähnlicher Art überall begegnen. Nun ist es gewiß nicht Zufall, daß dieser innere Reichtum zu gleicher Zeit erwacht, wo auch die äußere Gestalt — Gerüst und Gefüge des architektonischen Denkmals sowohl wie Bau und Gebaren aller figürlichen Erscheinung — sich den Fesseln starrer Ruhe für immer zu entwinden sucht. Das Drängen eines bewegten Seelenlebens und die Sehnsucht des Auges nach bewegter Form, sind sie nicht beides Triebe aus derselben Wurzel?

## 2. Schönheit.

Der tiefgreifende Stilwandel, der innerhalb des fünften Jahrhunderts sich vollzieht, verrät sich nun auch in anderen Dingen, die aus dem neuen Formenideal allein nicht zu erklären sind. Man meidet nicht nur alles Harte, Spröde, Ungelenke und ersetzt es durch Weichheit, Fülle und Beweglichkeit: man flieht auch alles ästhetisch Unschöne, alles, was rein physisch oder in übertragener Bedeutung häßlich ist. Diese Scheu vor dem Widerwärtigen mußte zur entschiedenen Ablage an jenen Realismus führen, wie er zu anderen Zeiten auch die Kunst der Griechen und oft auf lange Dauer hin beherrscht. Es ist dies nicht so zu verstehen, als ob man dem Rauhen und den Dunkelheiten des Lebens in weitem Bogen ausgewichen sei; vielmehr handelt es sich um die grundsätzliche bewußte Veränderung dessen, was als abstoßend oder verletzend empfunden wird, im Sinne einer erträumten, von Schlacken und Flecken gereinigten Existenz.

Wenn wir eine Kopfvignette wählen dürfen für diesen Abschnitt unserer Darstellung, der vom klassischen Schönheitsbegriff handeln soll, so müßte es eine Abbildung der Medusa Rondanini sein. Diese einst von Goethe



aufs höchste bewunderte Marmormaske (jetzt in der Münchener Glyptothek) ist im Stile des ausgehenden fünften Jahrhunderts gehalten und geht zweifellos auf ein Original aus jenen Tagen zurück. Hier hat die reife klassische Zeit ihrer Vorstellung von erschütternder Naturgewalt den vollkommensten Ausdruck geschaffen. Dies will um so mehr betont sein, als das Bild der Gorgo Medusa zu jenen Problemen gehört, welche die griechische Kunst seit ihren frühesten Anfängen unausgesetzt beschäftigt haben; bedeutet es doch, wie Heinrich Brunn in seiner geistvollen Würdigung des Denkmals mit Recht bemerkt, die älteste Idealbildung dieser Kunst und ist «wie kaum eine andere, eine reine Schöpfung der Phantasie ohne Zugrundelegung eines ‚Wirklichen‘, und ebenso, weit mehr als andere, schon in formaler Beziehung ein Werk künstlerischer Abstraktion». Gerade deshalb muß die selbstherrliche Willkür in Erstaunen setzen, womit dieser Künstler die festgewurzelten Begriffe einer jahrhundertealten Überlieferung ausreißt und beiseite wirft. Es ist hier alles neu und frei erfunden. Eine halbtierische Fratze war das Gorgonenantlitz einst (siehe Fig. 16), von breitgequetschten Verhältnissen und mit weitgeöffnetem Riesenmaul, aus dem zwischen fletschenden Hauern die Zunge frech heraushing, mit wütenden Glotzaugen und gerunzelter Stirn, umstarrt und behangen mit eklem Gewürm. Was irgend die Natur an Abschreckendem und Gräßlichem aufzuweisen hatte, war vereinigt in dieser Verkörperung des Entsetzens, dessen bloßer Anblick das Blut gefrieren machen und alles Leben versteinern soll. Daß diese Idee als solche schon der abgeklärten Gesinnung der neuen Zeit von Grund aus widerstreben mußte, bedarf keiner Versicherung, und es fällt denn auch auf: die Enthauptung der Meduse, das ganze Gorgonenabenteuer, einst ein Paradestück der monumentalen Kunst, ist zwar nicht spurlos von der Bildfläche verschwunden, kommt aber doch äußerst selten vor. Und was ist aus dem Sinnbild des Grauenhaften selbst geworden? Den phantastischen Aufputz finden wir beschränkt auf zwei kurze Kopfflügel und die beiden Schlangen, die lose verknötet das Gesicht umrahmen, das letztere ist rein menschlich und völlig unberührt von jeder gewalttamen Verzerrung. Allein auch die oft vorgetragene Erklärung, daß die Grimasse bestialischer Wut nun durch die regungslose Todesstarre verdrängt sein soll, erscheint uns nicht am Platze. Wenn der im vorhergehenden gemachte Versuch einer allgemeinen Stilanalyse das Richtige getroffen hat, so braucht die Frage nun nicht weiter erörtert zu werden, ob das hier als gebundene und starre Form oder als lebendige und bewegte anzusprechen sei. An diesem Kopf ist, seiner Symmetrie und dekorativen Bedingtheit zum Trotz, alles Leben und Bewegung, vom weichen Geschlinge der schlüpfrigen Schlangenleiber und dem Wogen und Wehen des Haares bis zur unendlich zarten Modellierung des fleischigen Gesichtes und der geöffneten Lippen. Der Eindruck des Unheimlichen ergibt sich hier gerade aus dem rätselhaften Fluidum

einer verhaltenen Erregung, man fühlt sich erinnert an das geheimnisvolle Treiben der Wasserwelt, das unter dünner Eisesdecke spielt. Und nun ist dieses Marmorgesicht bannend und fesselnd zugleich, drohend und doch von einer unbezwinglichen Anziehungskraft: weil seine Züge schön sind, zusammengestimmt nach den Gesetzen vollendetster Harmonie.

Wir haben die Erschaffung eines neuen, vom archaischen grundsätzlich verschiedenen Gorgonenideals eine kühne künstlerische Tat genannt. Indessen, als vereinzelte Kundgebung eines individuellen Geschmackes wäre ein Akt von derart umwälzender Wucht schlechterdings undenkbar, hätte er nicht dem veränderten Empfinden der Allgemeinheit entsprochen. Es setzt ein stillschweigendes Übereinkommen mit der Zeitstimmung voraus, die von den alten Greuelbildern nichts mehr wissen will. Wenn Pindar in der zwölften pythischen Ode vom Haupt der Meduse «mit den schönen Wangen» spricht, so muß dieser Wandel im Vorstellungsleben sich damals schon vollzogen haben. Der schrecklichste der Schrecken ist nicht mehr das entstellte, ins Tierische erniedrigte Geschöpf, sondern der Mensch in seinem Wahn und unter dem Zwang verderblicher Triebe, und die Gefahr ist um so gewaltiger, je geschmeidiger sie sich hinter berückender Form verbirgt. Nur was der menschlichen Schönheit teilhaftig ist, hat überhaupt die Macht, auf Menschen Reiz und Zauber auszuüben. Die Idee ist groß und neu, und in dieser Reinheit ist sie nur dem Griechentum der klassischen Periode eigen. Und sie will auch berücksichtigt sein, wenn man nun verfolgt, wie die Welt der Dämonen ausnahmslos und in allen ihren Zweigen die Umwandlung ins Menschliche durchzumachen hat. Es wird nicht verlangt, daß die Merkmale tierischen Ursprungs verschwinden, gerade auf eine Verschmelzung möglichst heterogener Elemente kommt es der klassischen Kunst bei ihren Fabelwesen an. Aber der Raubtierleib der Sphinx trägt nun einen Lockenkopf von entzückender Anmut (lykischer Sarkophag), und ihr Blick ist weich und träumerisch, wie verschleiert von leiser Melancholie. Die jüngere Terrakottaplastik bringt dann gar das Bild einer kätzchenhaft schmeichlerischen Glätte, und aus dem Gespenst der Vorzeit ist ein reizendes Flügelmädchen geworden. Der Triton erscheint in der archaischen Kunst als phantastisches Ungeheuer, mit Fischschuppen bedeckt bis hinauf zur Brust, in solcher Gestalt führt ihn uns noch Euphronios vor auf seiner Theseuschale (Fig. 26), wo der Wassermann den jungen Helden zur Meereskönigin tragen muß. Wie ganz anders nimmt sich der Seedämon in derselben Szene des Bologneser Kraters (Fig. 40) aus: der ganze Oberkörper ist menschlich gebildet und zudem in kostbares Gewand gehüllt, ein Kranz umflingt das wallende Haar, aber mehr als diese Äußerlichkeiten bestimmt den Eindruck die würdig schlichte Haltung, mit der er seinen Dienst versieht.

Der Inbegriff zügelloser Brutalität ist für den Griechen seit alters der Kentaur gewesen. Auch jetzt verleugnet er seine Wildheit nicht, noch

immer ist er jähzornig und leidenschaftlich, der Trunksucht ergeben, stellt den Frauen nach. Jedoch sein Aussehen erfährt eine zunehmende Verfeinerung und Veredelung: schon in den Metopen des Parthenon gibt es Kentaurenköpfe von großer Schönheit, und in der Folge macht der Typus alle Schwankungen und Launen des jeweiligen Männerideals mit. So ist es nicht verwunderlich, wenn der einst so ungeschlachte Rossmensch bald in zierlicher Gangart angetänzelt kommt, das lange Haar in glatten Strähnen zurückgekämmt, wie das gegen 400 v. Chr. Mode wird bei der Lebewelt Athens. Und dann hat er auch seine sanften Stunden. Von einem Gemälde des Zeuxis ist uns bei Lukian eine recht anschauliche Schilderung erhalten: ein Kentaurenidyll, in der Art von Böcklins Tritonenfamilien; auf grünem Rasen lagert die Mutter und säugt ihre Brut, der Papa sieht heiter lächelnd zu. Wie hier das Leben der Wildnis zum erstenmal von menschlichem Empfinden erwärmt erscheint, so stellt auch das Bild der Kentaurin selbst eine neue und eigenartige Prägung dar. «Der obere, rein menschliche Teil ist durchaus schön bis auf die Ohren; diese allein sind wie beim Satyr gestaltet. Die Vermischung der Leiber, wo die Pferdenatur sich mit derjenigen des Weibes verbindet, ist ein sanfter und kein schroffer Übergang, und durch die allmähliche Umwandlung wird das Auge ganz unvermerkt vom einen zum anderen geleitet.» Die prachtvolle Darstellung auf einer Vasenscherbe gerade dieser Zeit illustriert uns diese Worte Lukians aufs trefflichste; es ist ein jugendliches Frauenantlitz von holdem Reiz, die Pferdeohren allein verraten Namen und Art des seltsamen Geschöpfes. Desgleichen wird jetzt das Gelichter der Satyrn und Silene zu manierlichem Betragen angehalten. Es darf nicht mehr geschehen, daß ein viehischer Unhold in geiler Brunst die Frauenwelt belästigt und in Schrecken jagt; und wo das Lieben nun einmal sein muß, geht es wohl drollig und bewegt zu, aber Gewalttätigkeit und Zoten sind dabei streng verpönt. Das Zeitalter des Praxiteles hat dann den Typus des schönen Satyrknaben geschaffen, der bis auf die zugespitzten Tierohren und das neckische Schwänzchen im Rücken rein menschlich gebildet ist, von edlem Bau und Ebenmaß der Glieder, ganz dazu angetan, auch den verwöhntesten Augen des anderen Geschlechtes zu schmeicheln.

Es mag der Kunst nicht immer leicht gefallen sein, den Ansprüchen des Publikums zu genügen, wo es um Dinge tragischen Charakters ging. Die Bilder sollen menschliche Teilnahme wecken, und doch muß der Vorgang den Stempel der Vornehmheit tragen, der Ausdruck des Schmerzes vor allem soll maßvoll und gehalten sein. Eine Szene, wie sie noch der Vasenmaler Sofias zu bringen wagte (oben S. 74), wo dem verletzten Patroklos während der ärztlichen Behandlung übel wird und seine Züge sich verzerren, wäre jetzt unmöglich. Die veränderte Auffassung dürfte am eindrucklichsten die Figur des liechen Philoktet auf dem castellanischen Aryballos belegen: wohl

retten die Haltung seelischer Niedergeschlagenheit und physischer Erschöpfung, äußerlich schon der Verband um den kranken Fuß die Situation, doch ist das Ganze frei von krassem Realismus und wieder so völlig durchtränkt mit formalen Schönheitsmotiven, daß alles Peinliche sich verflüchtigt und verwischt. Den Philoktet des Parrhasios freilich möchte man sich ganz anders vorstellen, wenn man die Beschreibung des Gemäldes im schwülstigen Stil der späten Epigramme liest. Allein vor blindem Vertrauen in diese literarischen Quellen muß einmal entschieden gewarnt werden. Die erhaltenen Denkmäler der reifen klassischen Kunst reden eine sehr bestimmte Sprache. Es ist wirklich so, daß das ästhetische Empfinden dieser Zeit in allen Fällen eine Milderung des Gräßlichen und die Dämpfung des Affekts verlangt. Man wird da schlechterdings nichts zu entdecken vermögen, was dem rücksichtslosen Wahrheitsfanatismus anderer Kunststufen sich vergleichen ließe. Die zahlreichen Figuren von Verwundeten und Sterbenden auf Schlachtenbildern des ausgehenden fünften und des vierten Jahrhunderts haben alle dieselbe weiche Linie, und es gibt kein Beispiel für jenes qualvoll zuckende Verenden, wie es mit grausamer Deutlichkeit besonders die Plastik der Pergamener zu schildern liebt. Wohl hat Kresilas, ein Meister der perikleischen Epoche, einen Schwerverwundeten geschaffen, «dem die Kräfte schwinden, von dem es heißt, man könne ihm ansehen, wieviel Leben noch in ihm sei» (Plinius). Doch ist es bisher noch immer nicht gelungen, mit Hilfe dieses vage abgefaßten Steckbriefes ein sicheres Abbild der Statue aufzutreiben. Vielleicht hat der Verfertiger der schönen Bronzefigur im Museum von St. Germain den Ton am ehesten getroffen: ein Krieger mit blutendem Schenkel und wankenden Ganges, aber noch aufrecht und umstrahlt vom Schimmer blühender Jugend. Wie man im Kreise Polyklets und seiner Zeitgenossen mit Aufgaben solcher Art sich abgefunden hat, lehren uns ja die Marmorrepliken der epheischen Amazonen. Sie sind verwundet, aber die Gleichgültigkeit gegenüber dem pathologischen Vorgang hat von jeher begreifliches Staunen erregt. Besonders auffällig ist der Widerspruch zwischen Motiv und statuarischer Erscheinung beim Typus der Berliner Amazone, die sich ermattet auf einen Pfeiler lehnt und ihrer schweren Seitenwunde zum Trotz die Rechte nach dem Scheitel hebt. Die vornehme Haltung und der melodische Umriss haben hier über den Schmerz siegt.

Ist es nicht sonderbar, daß eine Generation, welche die Schrecknisse des Schlachtfeldes wirklich nicht bloß vom Hörenfagen, sondern aus unmittelbarstem Erleben kennt, die Darstellung des Kampfes niemals anders als in idealer Verklärung geben mag? Wir besitzen Bilder jener Wettkämpfe und Scheingefechte, wie sie bei der öffentlichen Totenfeier zu Ehren der Gefallenen auf dem Soldatenfriedhof Athens abgehalten zu werden pflegten, mit der Grabstele im Hintergrund. Aber eigentlich machen die Zweikämpfe und

Gruppenkämpfe der klassischen Kunst insgesamt den Eindruck, als würden sie bloß zum Schein geführt. Das gilt sowohl von den Illustrationen der sagenhaften Vergangenheit, die an monumentalen Bauwerken noch immer den Hauptanteil des Bildschmuckes tragen müssen, als auch von der Gegenwartschilderung der Friedhofskunst. Dem athenischen Ritter Dexileos, der 394 v. Chr. neunzehnjährig im Kriege fiel, ist vor dem Dipylon ein prächtiges Grabmal errichtet worden; das Hochrelief zeigt uns den jugendlichen Helden zu Pferd und in der stolzen Haltung des Siegers, der eben den gestürzten Gegner niederkämpft. Einen Hinweis auf das wirkliche Ende des also Verherrlichten enthält die Szene nicht, sie ist vielmehr durchaus im Rahmen eines überlieferten Bildtypus gehalten, der seinerseits nur ein Symbol des Kriegsruhms überhaupt bedeuten soll. Aber aus dem alten Schema loht hier die Flamme einer fast über sinnlichen Schönheit auf. Wie hebt das Pferd sich ruhig und groß, wie zittert sein Schweif in seidig glänzenden Wellen! Mit einer graziösen Bewegung schwingt der Reiter, dessen Mantel hinter seinem Rücken in mächtigem Bogen wallt, die Lanze zum vernichtenden Stoß, — und doch will es dem Beschauer im Anblick dieser rauschenden Pracht nicht zum Bewußtsein kommen, daß da einer dem anderen den Garaus macht.

Wenn zu irgend einer Zeit das «Sterben in Schönheit» mehr als eine tönende Phrase bedeutet, so ist es hier der Fall. Der Tod hat seinen Stachel und alle Bitterkeit verloren. So wie der Besiegte des Dexileosgrabmals seinem Schicksal erliegt, sterben sie alle, lässig zurückkinkend, als schmiegen sie sich dem Erlöser in die offenen Arme. Statt einzelne Beispiele aufzuzählen, begnügen wir uns mit einem Hinweis auf den großartigen symbolischen Ausdruck, den diese Kunst für den Übergang vom Diesseits ins andere Leben gefunden hat. Auf den weißgrundigen Salbgefäßen sehen wir es so häufig gemalt: wie Charon seinen Kahn am Ufer anlegen läßt, um die Seelen der Abgeschiedenen über den Acheron zu führen, und ruhig wartet, bis sie kommen. Langsam und wie versonnen kommen sie, bald allein, bald in Gesellschaft ihrer Lieben, oder von Hermes selber geleitet. Wohl scheint ihr Schritt zu zögern, doch ihre Haltung ist frei von Angst. Denn der Anblick des Totenfährmannes hat nichts Schreckhaftes. Etwas seltsam und struppig sieht er aus, aber nur auf den älteren Exemplaren der Reihe: allmählich wird alles Derbe ausgemerzt, «als vertrüge die zarte Stimmung dieser Bilder keine scharfe Charakteristik mehr». Die Gebärde seiner Hand, mit der er den Toten zu sich winkt, ist sanft und gütig, und über das Ganze ist dieselbe veröhnende Anmut verbreitet, wie über die Trennungsszene des Orpheusreliefs. Und nun vergleiche man damit die grausame Härte und schneidend scharfe Ironie, mit welcher die nordische Kunst des Mittelalters den Augenblick des Absterbens symbolisch zu verdeutlichen liebt: diesen schauerlichen Totentanz, wo die Knochenhand mit rohem Griff mitten ins blühende Leben langt! Es sind

Gegensätze, die nicht nur auf grundverschiedenen religiösen Vorstellungen beruhen oder auf dem andersgearteten Temperament zeitlich und örtlich weitgetrennter Rassen; den Ausschlag gibt auch hier das allgewaltige Schönheitsgesetz dieser klassischen Griechenkunst, das selbst der Auflösung auf leisen Sohlen zu nahen befiehlt.

Wir haben noch einen zweiten Beleg dafür, und wieder ist auf den reichen Vorrat der attischen Lekythen zu verweisen. Gemeint ist das hier mehrfach vertretene Gruppenbild, wo die beiden Brüder Schlaf und Tod den Leichnam vor der Stele niederlegen. Das Schema ist alt, hat aber ursprünglich einen anderen Sinn gehabt, und unter den Händen der klassischen Kunst ist etwas ganz Neues daraus geworden. Die geflügelten Dämonen im vollen Waffenschmuck, die auf archaischen Vasengemälden den erschlagenen Helden vom Schlachtfeld weg in die Ferne entrücken, sind in reine Idealfiguren verwandelt; die Bergung der Leiche wird zum Sinnbild der Bestattung, die Illustration einer bestimmten mythologischen Szene (Memnon, Sarpedon) zur allgemeinen Formel und zum Ausdruck dessen, worauf jedes Menschenkind ein Anrecht hat. Und der Vorgang selber, wie ist er schön! Der Blick richtet sich unwillkürlich auf die Grablegung Christi von Raffael, die nicht nur im Thema, sondern auch in der Gruppierung sehr ähnlich ist. Während jedoch der Renaissancemaler alles auf wirkungsvollsten Kontrast anlegt, die schlaffe Ruhe des Toten gegen die starke körperliche Anstrengung der Träger auszuspielen sucht, und die stumpfe Teilnahmslosigkeit ihrer Gesichter gegen die seelische Ergriffenheit der übrigen Personen, ist hier mit Absicht jedes starr Gegensätzliche unterdrückt. Es gibt keine heftige Bewegung, keinen schrillen Ton im ganzen Bild. Weich ist die Linie des Leichnams, aber auch Schritt und Haltung beider tragender Gestalten, das Neigen des Hauptes und Blick und Mienen sind weich. Mit behutsamen Fingern, zaghaft beinahe wird der Leib der Verstorbenen angefaßt; und vom Ausdruck der Gesichter hat man mit Recht gesagt, es habe den Anschein, als ob ein Gefühl von Wehmut und Rührung über das traurige Geschick des Toten sie durchzöge. Was die Figur des Thanatos im besonderen betrifft, so beobachten wir hier genau die gleiche Entwicklung wie beim Totenschiffer. Zunächst wird wohl durch dunkles Gefieder, wirres Haar, gefurchte Züge das Unheimliche des Todes angedeutet — bescheiden und leise genug, wenn man die Kraftausdrücke anderer Zeiten dagegenhält. Bald aber muß auch dieser letzte Rest von Finsternis verblassen, und die ganze Erscheinung ist auf milden Ernst gestimmt.

Gegen Lessings Schrift «Wie die Alten den Tod gebildet» hat sich schon Herder mit triftigen Gründen gewendet; der schläfrige Putto, der müde die verglimmende Lebensfackel senkt, ist ein Geschöpf der Spätzeit und kommt nur auf römischen Sarkophagen vor. Das wahre Bild des Thanatos haben

uns erst die Lekythen des fünften Jahrhunderts kennen gelehrt. Allein diese adelige Auffassung des Todes — es gibt keine schönere — stellt eine durchaus selbständige und rein ideale Prägung des klassischen Griechentums dar. Tief im Bewußtsein der breiten Massen lebt zu gleicher Zeit ein ganz anderes Bild: der düftere Unhold, wie ihn Euripides in seiner Alkestis sogar auf die Bühne läßt. Zu diesem Schreckgespenst der Volksphantasie steht der lichte Kunsttypus in denkbar schärfstem Widerspruch. Bisher sind es ausschließlich die Bildchen der Grabvasen, die ihn vertreten. Die feinsinnige Deutung des Säulenreliefs vom Artemision zu Ephesos, die in der mythologischen Szene eine Schilderung der Alkestislage, in der herrlichen Jünglingsgestalt mit den Adlerflügeln und dem umgehängten Schwert ein Bild des Todesgottes sehen möchte, läßt sich leider nicht mit Sicherheit begründen; die Darstellung hat zu stark gelitten, und es fehlt an Beispielen aus der großen Kunst. Aber möglich wäre sie gewiß, und die Wandlung ins jugendlich Schöne würde durchaus in den Richtlinien der Entwicklung liegen. Es wäre dies dann, um die Mitte des vierten Jahrhunderts, das letzte Auftreten des Todesengels im Rahmen der antiken Kunst. Das Sturmeswehen einer neuen Zeit hat auch den sanften Bruder des Schlummers für immer verschleudert.

Die Toten aber bleiben, und unermesslich ist ihre Zahl. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Vorstellung, die wir uns von der leiblichen Erscheinung des Athenervolkes zu machen vermögen, vorwiegend auf die Bilder der Verstorbenen sich stützt. Da sind zunächst die vielen Grabreliefs, wo nun der Tote niemals mehr in der feierlichen Unnahbarkeit des Heros uns vor Augen steht, sondern in der unbefangenen freien Haltung seines irdischen Daseins. Jene wunderschönen Gruppenbilder, welche die Abgeschiedenen inmitten ihrer Angehörigen und Hausgenossen zeigen, in traulicher Innigkeit mit den Überlebenden vereint. Zutreffender, als mancher fachmännische Erklärer es später getan, hat bereits Goethe in seiner «Italienischen Reise», anlässlich des Besuches in Verona (1786), den Sinn dieser Denkmäler erläutert. Wir setzen die (oft schon zitierten) Worte her. «Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind, was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil aneinander, sie lieben sich, und das ist in den Steinen oft mit einer gewissen Handwerksunfähigkeit allerliebste ausgedrückt.» In der Tat ist mit diesen kurzen Sätzen eigentlich alles gesagt, was die Bilder dem Beschauer zu verstehen geben wollen. Die Typen mögen noch so verschiedenartig sein, die Bedeutung ist immer dieselbe. Und wenn nun, wie es so häufig geschieht, eine leise Wehmut die Szene durchzittert, so bleibt es beim weichen elegischen

Ton, der Schmerz wird nie zur lauten Klage anwachsen, und die Todes=schatten löschen den strahlenden Glanz des Lebens nicht aus.

Zu dieser monumentalen Verherrlichung der Verstorbenen gefeilt sich nun aber die gewaltige Menge der Vasenbilder, besonders der weißgrundigen und rotfigurigen Lekythen und Lutrophoren, mit Darstellungen sepulkraler Art. Hier wird dem Gedanken des Todes deutlicher Ausdruck verliehen. Bisweilen sehen wir den aufgebahrten Leichnam, mit Kränzen geschmückt, von den Hinterbliebenen beweint. Aber auch da, wo der Tote den Lebenden wie ihresgleichen entgegentritt, läßt doch das Grabmal, vor dem die Szene spielt, die Darbringung der Geschenke, die Trauergebärde der Figuren über den Sinn des Ganzen keinen Zweifel (Fig. 34). Nicht selten vollzieht sich diese Begegnung am Grabe in den Formen ehrfürdiger Annäherung; «wenn sich die zwei Figuren anzublicken scheinen, so wirkt dieser Blick wie das Erstaunen zweier Menschen, die verschiedenen Welten angehören» (Riezler). Allein nach Aussehen und Gebaren verleugnet auch der dem Diesseits Entrückte die Blutsverwandtschaft mit dem Lebendigen nicht, und das Bild der körperlichen Erscheinung ist daselbe wie auf den Grabreliefs. Der Hauptunterschied besteht darin, daß dort in allen Fällen, selbst wenn an eigentliche Porträtdarstellungen nicht zu denken ist, bestimmte Menschen gemeint sind, während diesen Vasenbildern alles Persönliche völlig ferngehalten wird. Indessen, gerade im generellen Charakter derselben beruht ihr hoher urkundlicher Wert: sie zeigen uns, klarer als es Worte vermöchten, wie der Athener das Bild seiner Toten im Gedächtnis zu bewahren wünscht. Und nun ist merkwürdig: wir finden keine alten Leute gemalt! Die Leichen auf der Bahre sind junge Mädchen mit Brautkrone oder Kranz, Knaben in lockigem Haar, und niemals ist es ein Greis, der draußen auf dem Friedhof die Ehrung entgegennimmt, welche der Seele des Abgeschiedenen gebührt. Man wird die Beobachtung zu keiner Sterbestatistik verwerten wollen, als habe damals die Sense des Schnitters die Saat vor der Reife gemäht. Es ist vielmehr so, daß die Kunst hier aus rein ästhetischen Motiven die Gestalt der Toten von allen Zeichen der Vergänglichkeit befreit. In ewiger Jugend sollen sie der Nachwelt vor Augen stehen, prangend in Schönheit und im Vollbesitz der Kraft.

Man pflegt zu sagen: so wie sie im Leben waren. Richtiger müßte es heißen: so wie diese Kunst das Leben wiedergibt. Sieht denn in Wahrheit so das Leben aus? Hat es jemals so ausgesehen? Im Parthenon=fries zieht das ganze Volk Athens an uns vorüber, sämtliche Altersklassen sind vertreten, und Angehörige der verschiedensten Stände beiderlei Geschlechts. Und doch ist allen derselbe hohe Grad körperlicher Vollkommenheit zu eigen. Der kleine Stallburche, der das Pferd heranzuführt und dem jungen Ritter beim Aufsteigen hilft, gibt an tadellosem Wuchs, Anmut der Bewegung und vor=



nehmer Ausgeglichenheit der Gesichtszüge seinem adeligen Herrn um nichts nach. Die bärtigen Männer, welche dicht vor den versammelten Olympiern stehen, in zwanglosem Gelpräch und in lässig freier Haltung auf ihren Stab gestützt, sind nach Erscheinung und Gehaben den Göttern selbst so nahverwandt, daß man zu keinem sicheren Schluß darüber kommt, ob hier Heroen gemeint seien, die Vertreter der attischen Phylen — oder gewöhnliche Sterbliche, Bürger der Stadt. Das Verhältnis zwischen irdischen und überfinnlichen Wesen ist hier ein ähnliches wie in so manchen Werken der italienischen Hochrenaissance, wo über Himmel und Erde der gleiche Zauber wahrhaft königlicher Würde ausgegossen ist. Nun sei zugegeben, daß im Athen des goldenen Zeitalters der Stand physischer Wohlbefchaffenheit ein ungewöhnlich hoher war, das hängt mit glücklichen Anlagen der Volksrasse zusammen, mit dem ererbten Hang zu sorgfältigster Leibeskultur und mit der glühenden Bewunderung für alles sinnlich Schöne überhaupt. Allein auch im gesegnetsten Gefilde fordern Schwäche und Siedtum ihren Tribut. Und wer Euripides oder Aristophanes liest, wird sich davon überzeugen müssen, daß ihre Mitwelt ein vollgerütteltes Maß von körperlichen Mängeln zu schleppen hatte. Die allgemeine Erhöhung der Typen, die an den Werken ihrer Kunst den Beschauer so sehr entzückt, ist das Ergebnis einer strengen künstlerischen Zuchtwahl und aus der Sehnsucht nach dem Anblick harmonischer Verhältnisse hervorgegangen. Die Menschen, deren abgeklärtes Bild wir vor uns sehen, sind idealisiert und durchweg schöner als im Leben.

Man wird nun an den Denkmälern der Porträtkunst die Richtigkeit dieser Behauptung nachprüfen wollen. Es ist von vornherein klar, daß sie sich da nur in bedingtem Sinne aufrechterhalten läßt. Das Verlangen nach psychologischer Durchdringung und Vertiefung verträgt sich auf die Dauer mit den allgemeinen Formen einer idealen Schönheit nicht. Es hieße die Augen vor der Wahrheit verschließen, wollte man den bedeutamen Umschwung in Abrede stellen, der gerade im Verlauf der klassischen Periode sich auf diesem Gebiet vollzogen hat. Die Wandlung hat so kommen müssen, wie sie kam, allein das Neue hatte erst starken Widerstand zu brechen, die Macht einer tiefeingewurzelten Weltanschauung gab ihre Sache nicht rasch und gewiß nicht leichten Herzens auf. Von Demetrios von Alopeke, dessen Tätigkeit mitten in die reife klassische Periode fällt, von den Zeiten des peloponnesischen Krieges bis ziemlich tief ins vierte Jahrhundert hinein, werden uns Dinge berichtet, welche diesen Bildhauer als erklärten Anhänger eines schonungslosen Realismus erscheinen lassen. Mit temperamentvollen Worten schildert uns Lukian seine Statue des korinthischen Feldherrn Pelichos, die er als ein Meisterwerk bezeichnet. «Hast du den Dickbauch gelehnt mit der Glatze, halb entblößt vom Gewande, mit Barthaaren die im Winde flattern und ausgeprägten Adern, einem wirklichen Menschen gleich, wie er leibt und lebt?»

Das ist nun freilich eine jener prickelnden Schilderungen, welche der Leser nicht ohne weiteres wörtlich nehmen wird. Daneben aber steht, von Quintilian überliefert, das sachliche Urteil, das diesen Künstler mit Lysipp und Praxiteles vergleicht: sie alle hätten nach Lebenswahrheit gestrebt, Demetrios aber sei darin zu weit gegangen, er habe die Ähnlichkeit über die Schönheit gestellt. Und das Beiwort des «Menschenbildners», mit dem ihn die Nachwelt bedacht, wirft auf die geschichtliche Bedeutung des Mannes ein helles Licht; er ist freier gewesen als seine Zunftgenossen, und sein Verhältnis zu den Darstellungsproblemen war von anderer Art. Wir haben keinen Grund, die Glaubwürdigkeit dieser Quellen anzuzweifeln; was sie sagen, wird wohl richtig sein. Aber auch als jähes Aufflackern einer launischen Willkür, das bald erlosch und ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung blieb, als ganz vereinzelte Erscheinung wird man diesen Kampf um die Wahrheit nicht bewerten dürfen. Die Kunst des Demetrios hat Eindruck gemacht auf ihre Zeit. Anders wäre es nicht zu erklären, daß mehrere Werke seiner Hand auf der Akropolis von Athen ihren Ehrenplatz erhalten durften; unter anderen die Bildnisstatue der hochbetagten Priesterin Lysimache, deren Basis, mit der inschriftlichen Bestätigung, wieder aufgefunden wurde: Beweises genug, daß das damalige Publikum, obwohl in ganz anderer Anschauung erzogen, an den Absichten dieses Porträtisten kein Ärgernis genommen hat.

Die Persönlichkeit des kühnen Neuerers selbst ist für uns nicht faßbar. Mit Recht hat man es als einen der allergrößten kunstgeschichtlichen Verluste bezeichnet, daß es bisher nicht gelungen sei, auch nur ein gesichertes Werk des Demetrios nachzuweisen. Denn solange man über die Tragweite seines Wollens nicht ins klare kommt, erscheint das Gesamtbild der Periode unscharf und jedenfalls unvollständig. Und doch: bekämen wir eine Probe dieses Realismus zu Gesicht, wir würden uns wundern über das bescheidene Maß von Zugeständnissen an die Wirklichkeit, das dem Griechentum der vorhellenistischen Epoche als der Gipfel schroffer Härte und Sachlichkeit erschien. Unsere Augen haben Rembrandt gesehen; wir wissen, was es um die Physiognomie des Menschen ist, wenn eine gewaltige Künstlerhand sie mit all ihrer ausdrucksvollen Häßlichkeit rücksichtslos ins Licht der Sonne zerzt. Nicht alles ist möglich zu jeder Zeit; diese klassische aber hält viel zu sehr auf die gemessene Würde ihrer Kunst, um dem Modell alle Rechte einer unbefchränkten Individualität einzuräumen. Nur innerhalb der Grenzen, welche von einem unbeirrbar strengen Stilgefühl hier nun einmal gezogen sind, darf sich das Ordinäre frei bewegen. Im Denkmälerchatz der athenischen Friedhöfe fehlt es nicht an Köpfen von sehr beachtlichem Eigengepräge, von packender Lebendigkeit und erstaunlicher Größe der Auffassung. Aber selbst die Furchen, welche Gram und Alter gegraben, haben eine geschmeidige Linie, und beim Bild des Greises fällt ein Abglanz einstiger Schönheit auch auf das verbrauchte Leben. Das gleiche ließe sich

vom Charakterbildnis sagen, das zu Anfang des vierten Jahrhunderts seinen Siegeszug beginnt und die idealisierende Richtung Schritt für Schritt in die Defensive drängt. Im prachtvollen Euripidesbildnis meint man den Einfluß des Demetrios zu spüren. Aber nicht nur alles kleinlich Realistische ist hier unterblieben, sondern auch alles Verletzende in der seelischen Struktur, so gewiß das schwermütige Wesen des Dichters das ganze Bild verschleierte. «Dieser Euripides», sagt Anton Hekler, «ist ein höherer Repräsentant des Menschentums und nicht der Mann mit dem mürrischen Antlitz, der nicht einmal beim Weine heiter zu sein gelernt hat.»

An zwei Beispielen, die jedermann nachzuprüfen in der Lage ist, möchten wir die Tendenzen dieser klassischen Bildniskunst etwas eingehender erläutern. Sokrates war ein grundhässlicher Mensch, er hat es selber gefunden. Seine unterletzte Mißgestalt trug auf zu kurzem dickem Hals einen Kahlkopf mit vorquellenden Augen, denjenigen des Krebses ähnlich, sein Mund war groß und hatte wulstige Lippen, und die aufgestülpte Nase mit den weitoffenen Löchern reizte zum Vergleich mit den bizarren Silensfratzen, die man auf der Bühne sah. Das Problem, diese abschreckende Häßlichkeit mit dem Ausdruck überlegenen Geistes und großer Güte in Einklang zu bringen, hat die griechische Plastik immer aufs neue beschäftigt. Wir kennen zum mindesten drei Lösungen, alle in mehreren Exemplaren vertreten, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, und jede trägt sehr deutlich den Stempel des besonderen Zeitgeschmacks. Der älteste Typus (am besten: Büste in Neapel), der aus stilistischen Gründen hoch zu datieren ist und noch zu Lebzeiten des Philosophen geschaffen sein dürfte, ist der zahmste, aber auch der flaueste von allen. Im Bestreben, den schrillen Mißklang zu dämpfen und das Groteske der Erscheinung auf ein erträgliches Maß herabzudrücken, hat der Künstler mit schonender Hand geglättet, was die Natur in derber Rücksichtslosigkeit verfuhr. Allein es fehlt diesem Antlitz noch an Tiefe, und der tragische Zwiespalt zwischen seelischem Leben und äußerer Form kommt kaum zum Wort. Schon das Zeitalter des Lysipp hat die Sache ganz anders angepackt und mit der Steigerung der geistigen Macht zugleich auch die Härten der Physiognomie verschärft. Dem hellenistischen Barock erschien selbst dieser bedeutende Versuch zu schlicht und nicht drastisch genug, und er hat seine ganze Brutalität aufgerufen, um das Bild mit dem Reiz des Düstern und Unheimlichen zu umgeben (Herme in der Villa Albani, Rom).

Der andere Fall betrifft das Bildnis des Perikles. An seiner Gestalt, sagt Plutarch in der Biographie, sei weiter nichts auszufetzen gewesen, nur habe er einen zu langen und etwas unregelmäßigen Kopf gehabt. Immerhin, für einen Mann jener Schönheitstrunkenen Zeit war so etwas mißlich genug, und es hat auch seinen Mitbürgern reichen Stoff zu bissigen Glossen geboten. Den «Zwiebelkopf» haben ihn die attischen Komiker getauft. Am (inschriftlich be-

glaubigten) Periklesbildnis ist diese Anomalie des Schädels ganz einfach unterdrückt, und zwar nicht durch den hohen korinthischen Helm, wie spätere Betrachteter sich das willkürlich ausgeklügelt haben. Der Helm bedeutet das Abzeichen des Feldherrn, und die erhaltenen Strategenbildnisse des fünften und vierten Jahrhunderts haben ihn alle. Dieser Kopf aber ist nach seinem ganzen Bau von einem unvergleichlich harmonischen Ebenmaß, und auch die leiseste Abweichung von der klassischen Schönheitsnorm ist hier geflissentlich vermieden. Bis in die weiche Bewegung der krausen Bart- und Schläfenlocken erscheint alles auf schmiegsame Anmut gestimmt. Die Physiognomie hat dadurch etwas Zartes, Milde bekommen und entspricht wenig dem Ausdruck kraftvoller Energie und selbstbewußter Hoheit, den man gerade hier erwarten möchte. Doch das Altertum war hingerissen von der hehren Idealität dieser Züge. Die Bronzestatue des Perikles auf der Akropolis, welche Kresilas geschaffen, und von der die vier Marmorrepliken des Kopfes, die wir besitzen, offenbar gute Wiederholungen sind, bedenkt Plinius mit dem höchsten Lob: das Bild des «Olympiers» sei in Wahrheit dieses Beinamens würdig, und hier könne man bewundernd feststellen, wie die Kunst imstande sei, «edle Menschen noch edler zu machen». Tatsächlich aber war dieser Inbegriff menschlicher Vollkommenheit bloß auf Kosten der Bildnistreue zu erreichen, und das Porträt dieses größten Atheners ist denn auch, wie so manche andere Schöpfung jener Tage, so weit aller persönlichen Merkmale entkleidet, daß es nur als typische Verkörperung des herrschenden Mannesideals angesprochen werden kann. Nun wird man einwenden: das Werk des Kresilas stamme noch aus der Zeit vor der gewaltigen Umwälzung auf dem Gebiete der Bildniskunst, und nachher wäre eine solche Auflösung des Individuellen ins Allgemeine-Schöne nicht mehr denkbar. Gewiß, in dieser Reinheit nicht, wohl trennt ein weiter Abstand die kühle Ruhe und abgeklärte Vornehmheit des Olympiers von der glühenden Wärme, wie sie uns aus dem Bildnis des Spartanerkönigs Archidamos II. (Panzerbüste in Neapel) entgegenweht. Indessen genügt ein Vergleich mit einer beliebigen Probe hellenistischer Bildnerei, um sofort das Gemeinsame zu erkennen, was den klassischen Porträtstil in seiner Gesamtheit von allem Späteren unterscheidet. Es gibt da keine Form, die eigentlich «naturalistisch» gesehen wäre, wo sich das lange und zerzauste Haar ganz zwanglos zu gebärden scheint, geschieht es doch auf eine besondere Art, die das moderne Auge stets als wirklichkeitsfremd empfinden wird. Noch immer steht, als stille Hüterin, die Schönheit mitten im bewegten Leben, und dem Gesetz ihres Willens hat jede einzelne Linie sich zu beugen.

Der Leser wäre nun wohl berechtigt, eine klare Definition des klassischen Schönheitsideals zu verlangen. Die vorstehend gegebenen Erläuterungen waren mehr negativer Natur, und doch müßte auch hier eine positive Formulierung zu finden sein, so gut wie für jede andere Periode der antiken

Stilgeschichte. Indessen will uns scheinen, als ob ein Künstler dieser Zeit, vor die bestimmte Frage gestellt, zunächst vielleicht ausweichend antworten würde. Und letzten Endes ließe es darauf hinaus: daß die vollkommene Schönheit, wie sie dem schöpferischen Geiste vorschwebt, in der Wirklichkeit überhaupt nirgends existiert, jedenfalls in reinster Verkörperung nicht, und nicht in einem einzelnen Exemplar. Die spätere Kunst, diejenige des Hellenismus, hat ein viel größeres Zutrauen zur schlagenden Wirkung des Individuell-Schönen, und wo sie in der Natur sein Dasein aufspürt, verhilft sie ihm auch zum Bildeffekt, so wie es ist, mit allen Reizen seiner Sonderart. Die klassische Kunst dagegen ist den unmittelbaren Eindrücken gegenüber mißtrauisch; sie prüft erst die Ausbeute der draußen in Frische und Freiheit gesammelten Bilder in ihrer Werkstatt mit kritischem Blick, sichtet und klärt und säubert sie, ehe sie die endgültige Fassung im Rahmen des Kunstwerks finden dürfen. Die künstlerische Form ist das Ergebnis einer wählerischen Auslese und Musterung, und für den schaffenden Künstler stellt sich die Aufgabe so, daß er die Schönheit aus der Natur «herausziehen» muß, um in der Sprache Dürers zu reden. Das klassische Griechentum bewegt sich in ganz ähnlichen Gedankenbahnen wie die Hochrenaissance, und praktisch ist sein Verfahren jedenfalls genau dasselbe.

Treffend wird uns dieses Vorgehen erläutert durch die Entstehungsgeschichte von Zeuxis' Helenabild, wie sie bei Cicero (de Invent. II 1, 1) und anderen Schriftstellern zu lesen ist. Die Stadt Kroton erlaubte dem Meister, der ihren Heratempel mit Gemälden schmücken sollte, aus ihren Mädchen sich die schönsten auszusuchen als Modelle für die Figur der Helena, damit «die stumme bildliche Gestalt die ideale Frauenschönheit als solche in sich zu verkörpern vermöchte». Und darauf, heißt es, «wählte er fünf aus, und ihre Namen haben viele Dichter der Erinnerung überliefert, weil sie bei seinem Urteil Anerkennung gefunden; und sein Urteil über Schönheit mußte als das weitaus sicherste angesehen werden. Er war nämlich der Meinung, daß er alles, was er an Liebreiz verlangte, nicht in einem einzigen Körper vereinigt werde finden können, weil die Natur in keiner Gattung ein in jeder Hinsicht vollkommenes Einzelwesen hervorgebracht habe. Als sei sie nicht imstande, die übrigen dann gehörig auszufatten, wenn sie einem einzelnen alles zugestehende, verlange sie das eine Individuum mit diesem, das andere mit jenem Vorzug, der seinerseits stets mit einem gewissen Mangel behaftet sei». Kürzer drückt Dionys von Halikarnas sich aus: die Kunst des Zeuxis habe hier ein vollkommen Schönes geschaffen, indem sie sich den Stoff dazu aus vielen Einzelheiten zusammengesucht habe. Nun stelle man sich das Experiment nicht zu naiv und gar so einfach vor, als sei etwa durch die bloße Addition reizvoller Teilercheinungen eine Muster- und Normalfigur von in sich geschlossenem Bau zustande gekommen. Gemeint ist vielmehr jener verschiedene

Erkenntnisdrang, der an Hand möglichst vieler Einzelbeobachtungen das Gesetz der Art zu ergründen sucht. Die Schönheit kommt in zahllosen Abarten vor, in jedem Exemplar spiegelt sie sich anders, erscheint so immer neu; aber erst die Summe dessen, was in der Natur zerstreut sich findet, läßt uns das Wesen dieser Schönheit ganz verstehen. Man hat dieses sammelnde Studium sehr hübsch mit dem Tun der Biene verglichen, die von Blume zu Blume fliegt und die Süßigkeit aus den verschiedensten Kelchen zieht: der Honig jedoch, der auf solche Weise gebildet wird, wirkt durchaus als einheitlicher Stoff, «und den Staub der einzelnen Blüte kann man nicht heraus-schmecken».

Die Nachricht über die Helena des Zeuxis hat mehr als anekdotenhaften Wert, und sie erhellt nicht bloß das Schaffen dieses einen Meisters, von dessen Hand uns gar nichts erhalten geblieben ist, sondern dasjenige der reifen klassischen Kunst überhaupt. Eine Umschau unter der Gestaltenwelt des reichen Statuenschatzes dieser Zeit, wie der Reliefbildnerei oder der Vasengemälde, wird immer dasselbe Ergebnis zeigen: bei aller Wirklichkeitsnähe hält diese Kunst jedes Zufällige und kleinlich Individuelle von sich fern. Zum erstenmal kommt dem Beschauer der Reiz des Nackten zum Bewußtsein, denn der Anblick des unbedeckten Körpers, wie er uns im archaischen Apollontypus entgegentritt, löst solche Vorstellungen niemals aus. Allein es fehlt der hüllenlosen Schönheit, die wir am Doryphoros bewundern oder am herrlichen Dionysos des Parthenongiebels, das konkret Sinnliche, das bei gewissenhaftem Anschluß an ein bestimmtes Objekt sich unwillkürlich einzustellen pflegt, und niemals wird man diese Kunst bei sklavischer Abhängigkeit vom Modell ertappen. Der Menschengestalt habe er einen Reiz verliehen, der über die Wirklichkeit hinausging (*ut humanae formae decorem addiderit supra verum*): so lautet ein Urteil über Polyklet, das Quintilian (*Inst. orat.* XII 10, 7) uns überliefert hat. Und obschon wir die Wirklichkeit jener Tage nicht kennen, so verrät sich das Streben nach Idealität auch für uns noch deutlich genug in der so merkwürdig gleichartigen Leibesbeschaffenheit, die sämtlichen statuarischen Bildungen des polykletischen Kreises eigen ist. Gewiß haben wir damit zu rechnen, daß die stumpfe Arbeit der römischen Kopistenhände die letzten Feinheiten der originalen Leistung uns verschweigt, die ungewöhnlich kühle Wirkung, die von den Repliken des Doryphoros ausgeht, ist zum guten Teil eben dem nivellierenden Gepräge der Marmorkopie zur Last zu legen: was um so mehr bedauert werden muß, als gerade für Polyklet die Sorgfalt in der Behandlung der Oberfläche ausdrücklich bezeugt ist. Indessen, es handelt sich hier ja nicht allein um das Aussehen der Epidermis, was diesen Werken den Stempel einer sehr weitgehenden Gleichartigkeit und Regelmäßigkeit aufdrückt, ist das Besondere in der ganzen Anlage der Figur, im Aufbau des Körpers, in der Verteilung der Massen, in

den Grundformen des Kopfes, der immer noch anders ausschaut als ein wirklicher Kopf. Es herrscht hier in der Tat eine Art von Familienähnlichkeit, die sich gleichsam durch mehrere Generationen forterbt, denn die Schüler und Nachfolger des Polyklet halten mit bemerkenswerter Zähigkeit an diesem idealen Typus fest.

Ganz ähnlich ist das Verhältnis zur Welt des Realen bei der gleichzeitigen attischen Kunst. Hier sind wir nun in der seltenen Lage, an Originalwerke ersten Ranges uns wenden zu können, und besonders die Skulpturen des Parthenon bieten der Untersuchung einen uner schöpflichen Stoff. Als der Bildhauer Dannedker Proben der Giebelfiguren im Abguß zu Gesicht bekam, schrieb er: diese Gestalten seien wie über der Natur geformt, und doch habe er nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen. Und Canova bewunderte an ihnen «die Wahrheit der Natur in Verbindung mit der Wahl der schönsten Formen». Es ist klar, daß Eindrücke dieser Art auf dem trockenen Boden rein theoretischer Konstruktion nicht erwachsen könnten. Diese Bilder sind durchweg aus der Natur herausentwickelt, mit dem Saft und dem Atem des Lebens gefüllt; stets aber wurzeln sie so fest in den Normen eines vollkommenen Gattungsbegriffes, daß der sieghafte Glanz der inneren Wahrheit alle direkten Beziehungen und Zusammenhänge als gänzlich belanglos und wesenlos zurückdrängt und die Darstellung mit einer fast übernatürlichen, in gewissem Sinne allerdings abstrakten Schönheit verklärt. Und das ist der Grund, weshalb die Menschen des Parthenonfrieses den Göttern, wie sie dort und vor allem in den mächtigen Giebelgruppen verherrlicht sind, ähnlicher sehen als irgend einem Vertreter ihrer Sippe unten auf der Erde.

Allgemein gefaßt ist es die weiche Fülle und Geschmeidigkeit des Körpergewächses, nach der man jetzt Verlangen trägt. Der reifarchaische Stil hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die Grazie des edig Spröden, für einen leichten und feingliedrigen Wuchs, für knappe und enge Verhältnisse bekundet, den schwächtigen Ephebengestalten der streng rotfigurigen Valenbilder wird es oft genug durch die formelhafte Beischrift «schön» urkundlich bestätigt, daß ihre Erscheinung dem herrschenden Zeitbegriff von der Wohlgestalt des Leibes Rechnung trägt. Dieses trockene Schönheitsideal ist nun völlig aus dem Gesichtskreis der bildenden Kunst verschwunden. Der Körper entwickelt sich in die Breite, seine Masse dehnt sich aus. Die mollige Weichheit, die prallen Formen des kleinen Kindes finden erst jetzt ein wirkliches Verständnis. Eine Knabenfigur wie der sog. Idolino (Fig. 37) unterscheidet sich von allen früheren Bildungen nicht bloß durch die gelöste Haltung, durch den flüssig gleitenden Zug der Umrisse, durch die Lässigkeit des Sichbewegens, sondern vor allem durch jene treibende Kraft des lebendigen Organismus, welche die harte Umpanzerung von Rumpf und Gliedmaßen sprengt und das Fleisch in runden

Wölbungen vorquellen läßt. Selbst die Jünglingsstatuen des Polyklet, welche das spätere Altertum als zu schwer gebaut, untersetzt und vierdrötig (*statura quadrata*, Plinius) empfand, haben bei aller massiven Gedrungenheit, und obgleich die Grenzlinien der Muskulatur mit einer fast aufdringlichen Schärfe herausgearbeitet sind, diesen Charakter des Saftigen und elastisch Weichen. Der Hals ist rund und kurz, Schultern und Hüften laden behäbig aus. Und nun will bemerkt sein, daß auch die Frauenschönheit sich diese mächtigen und großen Formen zu eigen macht. Das Bild einer hehren Weiblichkeit steigt jetzt empor, von kraftvollem Wuchs, und bei bekleideten Figuren wird durch die breite Lagerung der Gewandmassen, durch die Wucht des Faltenwurfs der Eindruck noch gesteigert.

Wenn nun aber diese Kunst, trotz ihrem Bekenntnis zur Schönheit der völligen Erscheinung, niemals die Fülle in mäßige Üppigkeit ausarten läßt, so dankt sie es dem sicheren Instinkt, der immer da haltmacht, wo die Natur zu blühen aufhört. Nur was im Lenz des Lebens steht, nur das Jugendlische und Frische ist schön, und jenes kecke Wort von Oscar Wilde: «Es gibt auf der Welt nichts als Jugend» — für diese Periode des Griechentums trifft es beinahe zu. Bei der Besprechung der Lekythenbilder war bereits davon die Rede: von Tod und Sterben sollen sie handeln, von der Vergänglichkeit alles Irdischen, und doch verkünden sie das Recht der Jugend mit einer so glühenden Begeisterung, daß die Anzeichen des Welkens und der Altersschwäche überhaupt keinen Eingang finden können in dieses Reich ewig schwellender Jugendkraft. Nichts ist so bezeichnend für die Abneigung gegen den Begriff menschlicher Gebrechlichkeit wie das Idealbildnis des Anakreon, das die berühmte leierspielende Statue uns verkörpert. Zu allen Zeiten wohl dachte man sich den Dichter, der von Wein und Liebe bis an sein Ende schwärmt, nicht anders denn als hochbetagten Greis, und gerade der Gegensatz von seelischer Frische und körperlicher Hinfälligkeit sichert dieser Figur des heiteren Alten seine einzigartige Stellung in der Geschichte der Menschheit. Nur die Kunst des fünften Jahrhunderts geht auf diese Vorstellung nicht ein, sie gibt den Sänger als rüstigen Mann, mit lockigem Haupt und straffen Gliedern, in voller Kraft und Schönheit, aufrecht und seines hohen Künstlerstums stolz bewußt. Die Götterideale machen jetzt eine entscheidende Wandlung durch. In der oben angeführten Charakteristik des Polyklet bei Quintilian (XII 10, 7) heißt es, er habe der Majestät des Göttlichen nicht die volle Geltung verschafft, «indem er überhaupt das ernstere Alter mied und sich nicht über die glatten Wangen hinauswagte». Es ist nicht notwendig, solche Behauptung allzuwörtlich zu nehmen, die monumentalen Überreste lehren es ohnedies: die Jugend ist es, welcher nun die Welt gehört, und nicht nur der eine Polyklet, sondern die Allgemeinheit gibt sich völlig dem Zauber ihrer weichen Anmut hin.



Man schaue sich unter den Göttern um: sind sie nicht alle einem Jungbrunnen entstiegen? In der Tat ist es auffällig, daß die Darstellung des gesetzten Alters immer mehr an Boden verliert und nur da noch angebracht erscheint, wo die konservative Frömmigkeit der Menge den Ausdruck königlicher Würde nach wie vor verlangt, im eigentlichen Kultbild. Als bärtiger Mann begegnet uns Hermes noch in der Lekythenmalerei, wo er, festgewurzelt am Volksglauben gemäß, die Toten nach der Unterwelt geleitet, oder in jener so sonderbar archaisch anmutenden Schöpfung des Phidiaschülers Alkamenes (Hermes Propylaios). Allein im Parthenonfries, auf dem Orpheusrelief (Fig. 41), auf zahlreichen Weihreliefs (Echelos und Basile, Nymphen), dann an der prächtigen columna caelata vom Artemision zu Ephesos und im berühmten Meisterwerk des Praxiteles ist aus der stattlichen Männergestalt ein Jüngling von schlankem Wuchs und weichen Formen geworden. Dionysos hatte die archaische Kunst fast ausnahmslos im reifsten Mannesalter geschildert, mit wallendem Bart, und schon der schwere Ornat gab der Figur das Gepräge feierlichen und getragenen Ernstes, und das alles hat auch die kolossale Tempelstatue des Alkamenes absichtlich noch beibehalten. Dagegen am Parthenon, auf dem Schaulpielerrelief aus dem Piräus (Fig. 43), am Lylikratesdenkmal strahlt vom nackten Jünglingskörper dieses Gottes der Schimmer blühender Jugend aus, und mehr noch auf den Valenbildern, wo sein aufgelöstes langes Haar um weiblich runde Schultern fließt. Apollon steht im olympischen Westgiebel wie ein derbknochiger und etwas ungeschlachter Hüne da, beim Typus der Kasseler Statue ist seine Leiblichkeit voll gedrungener Kraft, allein schon in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts hat man für diese Formen kein Verständnis mehr, und vollends Praxiteles hat es fertiggebracht, seinem Publikum den Gott in der Statue des Sauroktonos als Knaben mit fast mädchenhaften Zügen vorzustellen. Die Entwicklung verläuft hier genau so wie bei manchen Idealgestalten der italienischen Kunst: in den Tagen der Hochrenaissance wünscht man sich Johannes den Täufer als halbes Kind, dessen sammetweiches Fleisch noch von keiner Aske gezeichnet ist. Ja selbst der Inbegriff kriegerischen Mutes und überragender Körperstärke wird jetzt auf jugendliche Anmut gestimmt, für Ares sei an die geschmeidige Jünglingsfigur der borghesischen Statue erinnert, für Herakles an zahlreiche Proben der Reliefplastik oder an die ganz neue Auffassung des Heros, welcher Skopas das Wort geredet hat. Dieser allgemeine Verjüngungsprozeß ist unaufhaltsam, und Himmel wie Erde ist ihm unterworfen.

Wir haben uns bei der vorstehenden Untersuchung mit Ablicht auf das Verhältnis der Kunst zur menschlichen Natur beschränkt. Denn mehr als auf irgend einer anderen Stufe des gesamten Entwicklungsganges ist hier der Mensch in Wahrheit das Maß aller Dinge. Und die ganze künstlerische Formgebung gehorcht nun den Gesetzen, welche die Wiedergabe der Menschen-

gestalt bestimmen. Man wird nicht behaupten können, daß die Darstellung des Tieres nur mehr lässig gehandhabt worden sei. Nach dem ersten Bekanntwerden des Parthenonfrieses war die Begeisterung weiter Kreise gerade über die Vortrefflichkeit seiner Tierbilder ungeheuer; englische Viehzüchter bestaunten die überzeugende Lebensfrische dieser Ochsen, Kühe und Schafe, ein Reitlehrer führte seine Schüler vor die Kavalkade der athenischen Reiterei, und immer hat man darauf hingewiesen, wie sehr die Rasse der Parthenonskulpturen nach Bau und Bewegung dem Typus des edeln Paradeperdes entsprechen, den ein so gewiegener Kenner wie Xenophon in seinem Lehrbuch der Reitkunst mit liebevoller Gründlichkeit beschreibt. In dem herrlichen Pferdekopf des Ostgiebels hat Goethe das «Urpferd» erblickt, und vielleicht wird gerade diese Bemerkung der Absicht des Künstlers am meisten gerecht, denn genau so wie bei der Schilderung des Menschen ist es auch hier auf jene reine Idealität abgestellt, welche das Naturgeschöpf ohne Fehl und in denkbar vollkommener Bildung zu verkörpern sucht. Und dann gibt es aber auch Fälle, wo die harmonische Schönheit den realen Boden verläßt und um Verstöße gegen die Wirklichkeit sich gar nicht kümmert. Begreiflich wenn das weidmännische Auge an der Art, wie jetzt etwa ein Eber dargestellt wird (Fries von Gjölbaschi, lykischer Sarkophag aus Sidon), Ärgernis nimmt, und zweifellos hat nicht nur der Hellenismus, sondern auch die Kunst des frühen fünften Jahrhunderts einen tieferen Respekt vor der Wahrheit der natürlichen Erscheinung bezeugt.

Man begeht einen grundsätzlichen Fehler, wenn man die künstlerische Höhe des klassischen Bildwerks nach dem Grad seiner Naturtreue bemessen will. Unter diesem Gesichtswinkel müßte nicht bloß die Wiedergabe des Einzelwesens, sondern auch diejenige der gesamten Umwelt und allen lebendigen Vorgangs überhaupt als eine Vertuschung des Tatbestandes erscheinen, denn sie deckt sich niemals mit dem Bilde der Wirklichkeit. Hat eine Jagd sich je so abgespielt, wie diese Frieze (Fig. 45) und Vasengemälde sie erzählen? Wo haben die Menschen so miteinander gekämpft, wenn es auf Tod und Leben ging? Das Feuer des Kampfes erhitzt die Gesichter und verzerrt sie nicht. Selbst der gesteigerten Leidenschaft fehlt noch jene zuckende und nervöse Heftigkeit, die über die Schlachtenbilder der hellenistischen Periode den unheimlich grellen Schein erbarmungsloser Wahrheit wirft. Ein Strom von heißem Leben geht durch diese Kunst, doch seine Wellen sind eingedämmt durch jene Gesetze eines getragenen Wohllauts, welche die ganze Zeit beherrschen; es ist ein melodisches Singen und Klingen noch mitten im Sturm. Und alles das geschieht im bewußten Gegensatz zur Wirklichkeit rings umher. Wir sollten nie vergessen: die zartesten Blüten im Wundergarten der Akropolis — das Erechtheion, die Nikebalustrade — sind unter einem blutigen Himmels aufgegangen. Diese Bilder, die vor unsern Augen gaukeln wie ein

Traum von Glanz und Glück, sind von einem Volk geschaffen, das nach langen Kriegsjahren voll unerhörter Bitternisse aus tausend Wunden blutete und seine Kräfte ausgegeben hatte fast bis zur Erdhöpfung. Den Schönheits-trunkenen Vasenbildern des Meidias und seines Kreises, deren Anblick einem das begeisterte «Quant' è bella giovinezza» des Polizian auf die Lippen drängt, ist es nicht anzusehen, daß kurz vorher die Jugend Athens reihenweise auf grauliger Wahlstatt hingefunken war. Das Erlebnis des Zeitgeschehens ist spurlos abgeglitten an dieser Kunst. Sie ist die Priesterin, die in blanken Händen die kostbarsten Güter der Menschheit so hoch erhoben trägt, daß sie die Spritzer von Blut und Schmutz und Geifer nicht berühren.

### 3. Harmonie.

Jahrhundertlang hatte die griechische Kunst die Treue im kleinen geübt, mit unfählicher Geduld war sie durch eine Schule harter Zucht und strengster Ordnung hindurchgegangen, bis sie endlich da angelangt war, wo die Ströme reicher fließen und die Hand aus wogender Fülle schöpfen darf. Und doch wäre es ein schwerer Irrtum zu glauben, daß mit der größeren Bewegungsfreiheit nun auch das Ringen mit dem Stoff und der Kampf um die Form zu Ende seien. Die Arbeit, welche in dieser Hinsicht die klassische Kunst zu leisten hat, ist nicht weniger mühsam und entlagungsvoll als auf den früheren Stufen der Entwicklung. Was unserm Auge oft als Offenbarung einer genialen Begabung erscheint, die keine Grenzen des Leistungsvermögens kennt und mit angeborener Sicherheit einem spontanen Einfall sogleich die fertige Gestalt zu geben weiß, stellt in Wirklichkeit das Ergebnis langwieriger Versuche, gewissenhafter Vorbereitung und zähesten Nachdenkens dar. Noch immer sind es sehr bestimmte Formgesetze, welchen der Künstler bei seinem Schaffen Rechnung zu tragen hat, und es liegt einzig an der Art, wie es geschieht, wenn diese Mühen der Entstehung dem genießenden Betrachter kaum zum Bewußtsein kommen wollen. Denn es ist eine versteckte Gesetzmäßigkeit: um den Eindruck der Ursprünglichkeit und Frische nicht zu gefährden, werden die Hilfslinien des Entwurfes nachträglich mit Absicht teilweise oder ganz verwischt.

In der Tat würde uns der Einblick in die wichtigsten Gedankengänge der klassischen Zeit verschlossen sein ohne die (freilich dürftigen und sehr unzureichenden) Zeugnisse der antiken Literatur. Wir erfahren hier immerhin so viel, daß dieser Kunst dieselben Probleme zu schaffen machten, mit welchen auch die führenden Meister der italienischen wie der deutschen Renaissance Zeit ihres Lebens gerungen haben. Im Vordergrund steht die Regelung der Proportionen, und nun will beachtet sein: auch die griechische Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts hat es bei der praktischen Lösung der Auf-

gabe nicht genügen lassen; auch sie schon hat das Resultat ihrer Bemühungen in theoretischen Lehrschriften niedergelegt. Den Verlust dieser Urkunden, in welchen der kostbare Schatz tiefgründiger Beobachtungen aufgehäuft lag, vermag uns keine noch so reichhaltige monumentale Überlieferung zu ersetzen. Wie unendlich viel leichter ist es hier der Erforschung der Renaissancetheorien gemacht! Mit der behenden Grazie, die diesem geschmeidigsten aller Italiener eigen ist, setzt Leonardo da Vinci in seinem «Buch von der Malerei» dem Leser ein feinberechnetes System aller körperlichen Verhältnisse auseinander. Zu gleicher Zeit fährt der Nürnberger Albrecht Dürer mit den «Vier Büchern von menschlicher Proportion» das schwere Geschütz eines grüblerischen Doktrinarismus und peinlichst genauer Formgesetze vor uns auf. Allein bei aller Verschiedenheit der Ausdrucksweise und des Temperamentes ist es doch hier wie dort derselbe Geist, der diese schriftlichen Aufzeichnungen diktiert hat: ein wissenschaftlicher Erkenntnisdrang von seltener Schärfe und zugleich jenes unendliche Schönheitsbedürfnis, das nur beim Anblick abgeklärter und wirklich harmonischer Verhältnisse sich zufrieden geben mag. Von den noch erhaltenen antiken Schriftstellern ist es einzig Vitruv, der uns mit festen Zahlenangaben aufwartet; in der Einleitung zum 7. Buch seines Werkes führt er auch die Quellen an, die er benützt haben will: summarisch nur und ohne den Anteil der einzelnen Autoren näher zu bezeichnen. Aber es sind sehr berühmte Namen darunter, die bedeutendsten Bildhauer und Maler der klassischen Periode werden als Verfasser solcher Leitfäden für die künstlerische Praxis genannt. Den stärksten und nachhaltigsten Einfluß hat offenbar der Kanon des Polyklet ausgeübt. Das Werk war gewiß nicht nur eine Erläuterungsschrift zu der bekannten Statue des Speerträgers, wie vielfach angenommen wird. Es ist wohl eher so, daß der Meister mit dieser Schöpfung seiner Hand, die seine Idee vom harmonischen Aufbau der Menschengestalt in reinster Fassung verkörperte, in der theoretischen Proportionslehre ausdrücklich exemplifiziert haben mochte. Die Nachwelt hat den Buchtitel dann auch auf die polykletische Musterfigur übertragen, und so lebt in der Vorstellung der gesamten späteren Antike dieser Doryphoros als akademisches Beispiel eines streng geregelten Formengerüstes fort. Seine Wirkung war ungeheuer, und noch in unserem bedenklich zusammengeschmolzenen Denkmälervorrat läßt sie sich bis in die bescheidensten Proben der Kleinbronzeplastik hinab verfolgen.

Nun ist der Gedanke der Proportionierung als solcher nicht etwa im Kopfe Polyklets und überhaupt nicht erst in den Tagen der reifen Kunst entstanden. Schon die archaische Architektur und Plastik arbeitet mit einer festen Zahleneinheit, die als Grundmaß (modulus) für die Gliederung eines Bauwerks wie einer menschlichen Figur zu dienen hat; mit einer kleinen Teilstrecke, die in der Höhe und in der seitlichen Ausdehnung des Ganzen so und so viel

mal enthalten sein muß. Literarisch bezeugt ist ein solches Verfahren für die älteren Perioden nicht, aber durch Messungen läßt es sich ohne weiteres und mit völliger Sicherheit nachweisen. Es liegt dies am besonderen Verhalten dieser Kunst, das zur Kontrolle geradezu auffordert. Was ein richtiger Vertreter des archaischen Apollotypus ist, stellt sich so zur Schau, daß der Zirkel nach jeder Richtung hin angelegt werden kann, ohne abzugleiten oder auf ein Hindernis zu stoßen. Die flächige Anlage und die Ruhe der Erscheinung macht es nicht allein; entscheidend ist vielmehr die lineare Abgrenzung der Teile voneinander in Form von scharfen Rillen und Furchen. Die reife Kunst gestaltet solche Nachprüfungen immer schwieriger, je freier sie ihre Kräfte spielen läßt, weil die Grenzlinien mehr und mehr verwischt werden und die Formen in lebendigem Fluß wechselseitig sich durchdringen. Es handelt sich dabei um Bedingungen allgemeinsten Natur, und was wir hier meinen, hat nicht bloß für die Werke der Bildhauerei zu gelten. Jeder Vergleich einer archaischen Vase mit einem entsprechenden Gefäßtypus aus jüngerer Zeit wird dieselben Unterschiede zur Anschauung bringen: dort die reinliche Scheidung der einzelnen Glieder, Lippe und Hals, Bauch und Fuß und Henkel sind hart und kantig voneinander abgesetzt, jedesmal gibt es einen spürbaren Ruck, wenn eine Form zu Ende ist — hier lauter Übergänge, die kaum faßbar sind, und die Umrisslinie hält dem Zirkel nirgends stand. Und dann freilich kommt noch die Bewegung hinzu, die immer wieder gegen das Instrument sich sträubt. Schon die Teile eines Kopfes lassen jetzt oft nur schwer sich messen, weil seine Wendung und die dadurch verursachten Verbiegungen der Gesichtsmuskulatur die Formen ihrer normalen Lagerung entziehen.

Allein das Geheimnis des polykletischen Systems ist nun auch keineswegs in der bestimmten Normaleinheit zu suchen. Von einer «Primzahl», auf welcher der Kanon sich aufgebaut hätte, wissen unsere Quellen nichts, und die Benützung so simpler Hilfsmittel wäre schon aus den eben genannten Gründen hier recht unwahrscheinlich. Galen, dem wir die genauesten Angaben über das Lehrbuch des Polyklet verdanken, hat das harmonische Verhältnis der einzelnen Körperteile zueinander im Auge, und zwar «das Verhältnis des einen Fingers zum anderen, das aller Finger zu Mittelhand und Handgelenk, und wiederum das Verhältnis dieser zum Unterarm, des Unterarms zum Oberarm, kurz das eines jeden Teiles zu den anderen». Ein derartiger Versuch, sämtliche Einzelheiten miteinander in Einklang zu bringen und zusammenzustimmen, macht aber nicht nur eine sehr viel umständlichere Rechnung notwendig als das einfache Abtragen eines Grundmaßes, wie die archaische Kunst es ausübt, sondern er gestattet auch wieder viel feinere Abstufungen, und er beruht letzten Endes auf einer größeren Freiheit gegenüber der starren Norm. Es ist jene elastische und flüssige Entsprechung der Elemente im Rahmen einer allgemeineren Gesetzmäßigkeit,

welche der Sprachgebrauch der antiken Ästhetik als «Symmetrie» bezeichnet. Und was die Hauptsache ist: das Verfahren gestattet keine Anwendung nicht bloß auf die feste, sondern auch auf die bewegliche und bewegte Form, ja auf die letztere erst recht. Von den uns bekannten Figuren des Polyklet und seiner Schule sind alle aus der Haltung völliger Ruhe gelöst und in lebendiger Tätigkeit begriffen; und wenn nun Varro sagt, sie seien beinahe nach dem einen Muster gemacht, so dürfte die Behauptung gerade auch auf das Bewegungsmotiv zu beziehen sein, das sich immer wiederholt. Natürlich nicht in dem Sinne, als ob überall dasselbe geschähe, allein die eigentümliche Darstellung des Körpers, die dieser Künstler mit bemerkenswerter Hartnäckigkeit bei seinen Statuen anzuwenden pflegt — Plinius drückt es etwas naiv, aber bezeichnend so aus: es sei seine Erfindung gewesen, daß sie auf das eine Bein sich stützen —, hat stets die gleiche Art der Gewichtsverteilung und denselben Bewegungsrhythmus zur Folge. Durch einen wohlberechneten Wechsel von Hebung und Senkung, durch die verkürzte Gegenüberstellung gebogener und gestreckter, entlasteter und beschwerter Glieder, durch gegenläufigen Ausgleich von ruhigen und bewegten Flächen kommt jenes vollendete Ebenmaß der Bewegung zustande, in dessen Entdeckung man wohl den Kern des polykletischen Programms und der gesamten klassischen Kunstlehre wird erblicken dürfen. Um es kurz und bündig zu formulieren: an Stelle des stabilen das labile Gleichgewicht. Das Geschehen mag noch so kraftvoll und entschieden sein, es kann niemals ins Maßlose sich verlieren; immer wieder kehrt der Strom in sein sorgsam ausgebautes Bett zurück. Es ist der gleiche Grundsatz, der unbeschadet aller lebhaften Schwingung jetzt auch die Kurven der Gefäßprofile und überhaupt die Haltung aller tektonischen Gebilde bestimmt.

Wenn wir nun dazu übergehen, die Gesetze der Bildkomposition, welche die klassische Kunst ausgereift und unablässig im Auge behalten hat, einer genaueren Prüfung zu unterziehen, so sind wir uns bewußt, an die Geduld des Lesers sehr hohe Anforderungen stellen zu müssen. Man kann über solche Fragen nur ganz gewissenhaft und gründlich, oder überhaupt nicht reden. Und hier sind wir für unsere Untersuchung ausschließlich auf die eigene Beobachtung angewiesen; die antiken Schriftsteller geben über diese Seite des künstlerischen Schaffens keine Auskunft. Die technischen Ausdrücke stehen dem Forscher zwar zur Verfügung, allein wir glauben das Verständnis des Folgenden wesentlich zu erleichtern, wenn wir Begriffe wie «Symmetrie» und «Rhythmus» nicht im Sinne der antiken ästhetischen Terminologie anwenden, sondern so, wie sie in der heutigen Kunstsprache gebräuchlich und unserem Laienpublikum geläufig sind.

Die Rolle, welche der Rhythmus im Rahmen der gesamten vorklassischen Kunst zu spielen berufen war, ist hier bereits so ausführlich erörtert worden,

daß es unnötig erscheinen dürfte, schon Gefagtes nochmals zu wiederholen. Eine rhythmische Komposition ist für archaische Begriffe die Aneinanderreihung gleichwertiger Elemente — wir sagen absichtlich nicht: gleichartiger, denn es müssen durchaus nicht identische Typen sein — in möglichst gleichen Abständen. Dies koordinierende System hat seine unbestreitbaren dekorativen Vorzüge, und es ist keine Frage, daß der Archaismus von der Überzeugung fest durchdrungen war, mit seinen lauberen Figurenreihen ein Höchstes an bildnerischer Ordnung geleistet zu haben. Und doch gehorcht er hier bloß einem Zwang, den die Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel von vornherein ihm auferlegt, und aus der Not wird eine Tugend gemacht. Warum hat die ältere Malerei die Geschichte vom Urteil des Paris niemals anders als in Form eines feierlichen Aufzugs zu erzählen versucht? Das Thema erfreut sich der größten Beliebtheit und kommt in den mannigfachsten Abwandlungen vor, aber immer wird die Sache so gegeben, daß der jugendliche Schönheitsrichter am einen Bildende sich hinpflanzt und nun die Göttinnen auf sich zuschreiten läßt, eine hinter der andern, und stets führt Hermes den Reigen an. In der Tat, wie sollte die Szene auch anders gestellt werden als so, wenn jeder einzelnen Figur die strenge Profilhaltung vorgeschrieben war. Bei der konservativen Gesinnung, welche die griechische Kunst immer wieder auf die alten Stoffe zurückgreifen läßt, ist es nun merkwürdig genug, daß die klassische Zeit diesen «Zug zum Parisurteil» überhaupt nicht mehr kennen will. An Stelle der friesartigen Anordnung mit einfachem Hintereinander der Personen finden wir eine lockere und zwanglose Verteilung im Raum, wobei der Richter aber so placiert werden muß, daß sein prüfender Blick die ganze Gruppe zu streifen vermag. Von den drei Göttinnen hat keine mehr den Vortritt vor der anderen, sie enthüllen ihre Reize gleichzeitig, und jede kokettiert auf ihre Art. Damit sind wir auf der Höhe der Situation angelangt, wo es anfängt spannend zu werden, und aus der behäbigen epischen Schilderung wird ein hochdramatischer Akt. Das ist der eine Grund, weshalb die klassische Kunst die straff gestreckte Kette zum bewegten Rund verschlingt. Allein mindestens ebenso maßgebend ist hier die Scheu vor dem Eintönigen; das Auge empfindet den taktmäßigen Aufmarsch als kindisch und viel zu langweilig und verlangt nach einer freieren Rhythmik, wo nicht mehr jeder Bildteil einfach in die Fußstapfen des anderen tritt.

Es entspricht somit dem Gesetz der Entwicklung, wenn die reifere Kunst nicht bloß der simplen Einkerne aus dem Wege geht, sondern die geordnete Reihenfolge der Figuren überhaupt nach Möglichkeit vermeidet. Indessen gibt es doch auch jetzt noch Fälle, wo schon das Sakrale des Vorwurfs die alte Anordnung verlangt. Hier wäre zunächst das Andachtsbild zu nennen. Die Antike hat jenes Schema unbenutzt gelassen, welches die Renaissance zu so meisterhaften Lösungen verwertet: die Ansammlung der

betenden Gemeinde zu Füßen einer erhöhten Mittelfigur. Der niedrige Bildtypus des üblichen Kultdenkmals fordert ein friesartiges Nebeneinander auf gleicher Höhe; göttliche und irdische Wesen stehen einander gegenüber, so daß Auge in Auge schaut. Die Weihreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts sind im Grunde nicht anders komponiert als diejenigen der früheren Epochen. Vieles davon ist Dutzendware, die auf bildnerische Qualitäten kaum gewertet sein will. Allein es fehlt auch nicht an bedeutenden Leistungen, und hier verlohnt es sich, dem Künstler beim Aufstellen seiner Figuren scharf auf die Finger zu legen. Das schönste Beispiel kluger Differenzierung freilich — das Weihrelief an Bendis im British Museum, wo von den acht hintereinander gereihten Jünglingen, trotz völliger Nacktheit und Ähnlichkeit der Haartracht, keiner dem andern gleicht — scheint mir erst der lysippischen Zeit anzugehören, die über eine viel reichere Stufenleiter der Stellungsmotive verfügt als die klassische im engeren Sinn. Aber auch diese hat mit Erfolg das monotone Einerlei bekämpft, obwohl die zeremonielle Haltung der Andacht und das vorgeschriebene feiertägliche Kostüm die Aufgabe schwierig genug gestalten mochten. Bisweilen wird die Gruppe der Stifter so zusammengedehnt, daß sie eine geschlossene Masse bildet und nicht mehr in Einzelheiten zerbröckeln kann. Oder die Scheitelhöhe der Dargestellten hüpfte wechselnd auf und ab, indem man die Kinder zwischen die Erwachsenen sich einreihen läßt. Der Wunsch nach Belebung des steifen Schemas hat gelegentlich auch zu einem sehr kühnen Versuch ermutigt, der allem Herkommen ins Gesicht schlägt. Wir erinnern an das vielbesprochene Schauspielerrelief aus dem Piräus (Fig. 43), wo das typische «Totenmahl» anfängt sich ins Genrehafte aufzulösen. Dem lässig auf seiner Kline gelagerten Dionysos stellen sich drei Schauspieler in der Bühnentracht vor und mit dem Abzeichen ihrer Rolle in den Händen. Die unbedingte Gleichheit des schwerfälligen Ornaments, der den ganzen Körper zudeckt, läßt hier die Sache als beinahe ausichtslos erscheinen, was ist gegen den Eindruck tödlicher Langeweile zu tun? Der Künstler befreit die drei Männer von jeder Etikette und läßt sie in zwangloser Unterhaltung beisammenstehen, wobei der eine sogar dem Gott den Rücken dreht. Dies Benehmen ist nun allerdings ungewöhnlich und der Feierlichkeit des Augenblicks so wenig angemessen, daß dem Relief eine völlig falsche Auslegung von seiten eines modernen Erklärers auch nicht erspart geblieben ist.

Vor eine ähnliche Aufgabe sieht sich die Kunst beim Prozessionsbild gefstellt. Es wird die Längsabwicklung einer größeren Figurenmenge verlangt, indem die Teilnehmer sich in stattlichem Zug, einzeln oder paarweise aufeinanderfolgend, einem gemeinsamen Ziele zu bewegen. Das Thema gehört zum eisernen Bestand der Antike, und seine Geschichte zieht sich in zähem Strom durch die Jahrhunderte hin, von den Wandfresken der kretischen Paläste, dem Steatitgefäß mit der temperamentvollen Ernteprozeßion und dem Sarkophag



von Hagia Triada bis zum getragenen Ernst der augusteischen Ara Pacis. Es leuchtet ein, daß vor allem die archaische Kunst für eine derartige Geduldsprobe von Hause aus ganz besonders veranlagt sein mußte, und in der Tat bieten sich hier die Beispiele in großer Zahl. Und gerade die jüngsten derselben, die aus einer Zeit stammen, wo der überreife Stil alle Register zieht, gefallen sich in der strengen, rhythmisch abgehackten Reihenfolge ihrer Glieder, da die Szene von vornherein weniger auf sachliche Schilderung eingestellt erscheint als auf dekorative Wirkung; bis in den Zug der Faltenlinien und den Verlauf des Umrisses schleicht sich da oft die einschläfernde Melodie des Ewig-Gleichen. Allein das sind nun Dinge, auf welche sich die klassische Kunst grundsätzlicb nicht einläßt, weil sie es für unter ihrer Würde hält, die Freiheit lebendigen Geschehens der ornamentalen Spielerei zu opfern.

Der Celsafries des Parthenon hat die große Prozession anläßlich des Panathenäenfestes zum Inhalt, und hier stoßen wir auf Stellen, die unwillkürlich zum Vergleich mit diesen archaischen Lösungen auffordern. In erster Linie der stille Zug der Mädchen auf der Ostseite, die einzeln und zu zweien der Gruppe der Olympier nahen, mit ehrfürchtig geneigtem Haupt, kostbares Opfergerät in den gelenkten Händen. Die Gestalten fast durchweg in strengstes Profil gestellt, ganz aufrecht und in gleichem Abstand gereiht, in den Körperumrissen auf dieselbe Erscheinung gebracht: läßt eine größere Regelmäßigkeit sich denken? Nun aber entfaltet innerhalb der Grenzen, welche der Künstler mit betonter Absicht sich selber gezogen, die schöpferische Phantasie einen solchen Reichtum, daß der Beschauer mit dem Bewundern immer neuer Gewandmotive nicht zu Ende kommen kann. Mehr noch verdient in dieser Hinsicht der prächtige Zug der Jünglinge mit den Wasserkrügen (Fig. 42) ein genaues Studium. Wieder die taktmäßige Folge der Figuren, aber nicht nur das: der gesamte Unterkörper mit dem weit vorspringenden Knie und den fächerförmig geordneten Faltengraten, der spitze Winkel des gehobenen rechten Armes und die Schrägrichtung des schweren Gefäßes auf der linken Schulter erscheint mehrere Male hintereinander. Man meint den Künstler auf einer wörtlichen Wiederholung ertappt zu haben — bis das Auge die Dreiviertelansicht der Brust entdeckt, die überall wieder anders ist, die Verschiedenheit des Mantelwurfs und das bewegte Fingerspiel der linken Hände. Es sind Abweichungen, die an sich wenig belagen mögen und scheinbar ganz natürlich sich ergeben, und doch wäre der archaische Stil niemals auf eine Stufenfolge von so geschmeidiger Anmut verfallen, weil sie die Befreiung des körperlichen Mechanismus aus den Fesseln einer harten Bildkonvention zur notwendigen Voraussetzung hat.

Auf die Dauer freilich würden solche Abwandlungen eines bestimmten Typus, so fein und reizvoll sie sein mögen, den Betrachter nicht vor Ermüdung schützen. Gewiß wird auf seine Rechnung kommen, wer sich von

der sorgfältigen Zergliederung des Parthenonfrieses eine überreiche Auslese an eigenartigen Wendungen verspricht. Der Born einer mühelos quellenden Erfindungsgabe erscheint hier unverfiegbar; diese Bildhauer sind auch durch die stärksten Zumutungen eines spröden Stoffes nicht in Verlegenheit zu bringen. Da schreitet mitten im Zug eine dichtgedrängte Schar älterer Männer, Kopf an Kopf: mit überlegener Kunst wird das harte Problem bewältigt, als sei die freie Bewegung des einzelnen im Rahmen der Masse eine ganz selbstverständliche Sache. In hellen Haufen, stellenweise in geschlossenen Gliedern sprengt die stolze Kavalkade der attischen Ritter heran, und doch weiß jeder die Blicke des Beschauers auf seine Person zu ziehen, durch die Art, wie er sein Tier in der Hand hat, sowohl wie durch die Besonderheiten seiner Tracht; manche sind ganz nackt, andere prunken mit einem zeitgemäßen Reitkostüm von auserlesener Vornehmheit. Die Pferde selbst — gegen zweihundert an der Zahl und nach Rasse, Bau und Aussehen alle fast gleich — bringen mit dem frischen Wechsel ihrer Gangart, mit ihrer Unruhe eine erstaunliche Lebensfülle in das Bild. Indessen diese vielfältigen Nuancen und individuellen Regungen stellen doch nur die letzte farbige Verbrämung eines bereits feststehenden Entwurfes dar, und sie allein würden keineswegs imstande sein, auf einer so endlos erscheinenden Strecke den Eindruck ewiger Bewegung wachzuhalten. Nun aber denke man sich diese Buntheit im einzelnen und kleinsten weg, der Eindruck wäre trotzdem da. Die Keime des Lebens reichen hier viel tiefer, sie haften im Gesamtplan der Frieskomposition. Es ist nicht so sehr die gewaltige Ausdehnung und die große Anzahl der figürlichen Elemente, was dem Parthenonfries unter allen Denkmälern verwandter Art die erste Stelle sichert, obwohl er schon in Hinsicht der stofflichen Quantität eine Rekordleistung bedeutet, die auch späterhin niemals übertroffen worden ist. Man stelle sich vor, was das heißen will: dieser Festzug umschlingt, von zwei Seiten her vorwärts drängend, in ununterbrochener Folge das größte Tempelhaus Athens! Allein auch der archaischen Kunst wäre eine so langatmige Erzählung sehr wohl zuzutrauen. Schon der Hauptstreifen der Françoisvase mit seinem Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis bietet ja die Probe eines ähnlichen Versuches. Und da die Szene mit einem etwas älteren Vasengemälde des Sophilos auffallend übereinstimmt, ist gemeinsame Abhängigkeit von einem Vorbild der großen Kunst als sehr wahrscheinlich anzunehmen; man denkt am ehesten an einen gemalten Fries, und dann dürfte es sich bei diesen Vasenbildern wohl nur um einen Auszug handeln, den der knappe verfügbare Raum des Gefäßkörpers verlangt.

Nun ist gerade diese Götterprozession der Françoisvase für klassische Begriffe ein Musterbeispiel dafür, wie man es nicht machen soll. Dargestellt ist die majestätisch-großartige Auffahrt von sieben Viergespannen; jeder Wagen wird begleitet von einigen Fußgängern, die neben den Pferden schreiten. Der

Befchauer atmet erleichtert auf, wenn er mit dem Entziffern dieses Satz-ungetümes endlich fertig ist. Was ein gründliches Betrachten des Bildes zur rasch erschöpfenden mühevollen Arbeit macht, ist weniger die wirkliche Länge als die Befürchtung, es könne in alle Ewigkeit so weitergehen. Es liegt dies nicht am schwerflüssigen, schleppenden Gang und an der gemessenen Trägheit einer äußerst umständlichen Epik, in der gleichzeitigen Malerei gibt es Bilder von Wettrennen, wo alles in wildester Hast dahinfürmt: die Angst vor dem Nichtendenwollen wird man auch hier nicht los. Und auch an der geringen Abwechslung des äußeren Beiwerkes, an der unzureichenden Charakteristik liegt es nicht; wohl sind die Figuren von einer sehr weitgehenden Gleichheit der Erscheinung, die einzelnen Gottheiten kaum durch die nötigsten Attribute voneinander unterschieden und eigentlich nur an den beige-schriebenen Namen kenntlich, und noch viel mehr ist das bei den schreitenden Frauen (Chariten, Moiren, Mufen) der Fall. Aber die tiefere Ursache der eintönigen Wirkung ist darin zu suchen, daß es innerhalb der Szene an jedem Ansatz zu einer Entwicklung fehlt. Obgleich die Götterbotin Iris mit ihrem Heroldsflecken an der Spitze geht und der lahme Hephaistos, nach Weiberart auf dem Maul-tier sitzend, den heiteren Abschluß bildet, ist es ein Zug ohne Anfang und Ende, weil jedes einzelne Gruppenganze nach Aufbau und Bewegungs-grad den Nachbargruppen zum Verwechseln ähnlich sieht. Man mache den Versuch und setze aufs Geratewohl die Typen um, man nehme ein ganzes Viergespänn heraus und füge es an einer anderen Stelle ein, — das Bild bleibt immer daselbe. Mit der Behauptung, nun sei es zu Ende, ist es noch nicht getan, das klotzigste Interpunktionszeichen wird dem Auge nicht ge-nügen, solange nicht das Satzgewoge selbst spürbar und sichtbar zur Ruhe kommen will.

Ein Experiment wie das eben angedeutete würde bei einer klassischen Streifenkomposition sich ohne weiteres verbieten. Hier ist jeder Bildteil derart an seinem Platz verfestigt, daß er nicht verrückt und verschoben werden könnte, ohne daß das ganze kunstvolle Gebäude dadurch in die Brüche ginge. Die Anlage des Parthenonfrieses ist so gedacht, daß im Westen, auf der Rückseite des Tempels, die Vorbereitungen des glänzenden Festaktes geschildert werden. Der Zug ordnet und sammelt sich und setzt sich in Bewegung, nach Norden hin, um dann auf der anstoßenden Langseite mit rauschenden Akkorden und in vollem Fluß dahinzuströmen, bis er im Osten, an der Hauptfront des Gotteshauses, in ein getragenes Tempo übergeht und unter den Augen der zuschauenden Olympier schließlich haltmacht. Ein entsprechender Zug bewegt sich an der Südseite nach demselben Ziel, im einzelnen mit wohlberechneter Absicht etwas anders gruppiert, allein die Gesamtgliederung und vor allem die Rhythmik des Ganzen ist die gleiche. Wir sehen, wie die Teilnehmer ihre Pferde sich vorführen und zurechtstellen lassen, wie sie aufsteigen und an-

reiten, in Glieder und geschlossene Formationen übergehen und im donnernden Galopp eine weite Strecke des Weges durchmessen. Eine Reihe von Parade-  
wagen stellt weiterhin die Verbindung mit der vorderen Zughälfte dar, die ausschließlich von der Masse der Fußgänger eingenommen wird. Sie schreiten bald in Gruppen, bald einzeln oder paarweise, und ganz vorne nimmt die Prozession den Charakter einer streng geregelten Ordnung an. Und nun ist merkwürdig: man kann das Bild in verschiedener Richtung sich abwickeln lassen, dem Zug entgegengehen oder ihm von hinten folgen — so oder so erlebt man ein Schauspiel von zwingender Notwendigkeit. Im ersteren Fall ist es ein allmähliches Anwachsen und Sichsteigern der Bewegung, indem die gesetzte Würde des Festmarsches sich zulehends ins zwanglos Freie auflöst, bis das Auge in einen wahren Wirbelschwall von entfesselter Unruhe hineingezogen wird, der zuletzt mit einzelnen lockeren Zuckungen abklingt. Im anderen Fall ein langsames Stillwerden und Nachlassen, von der leidenschaftlichen Heftigkeit und der zitternden Unrast eines aufgeregten Rossegetrappels bis zum fachten Schritt und dem gehaltenen Wesen gottesdienstlichen Zeremoniells. Allein diese Übergänge vollziehen sich nicht einfach gradweise und in geregelter Stufenfolge, mit der Beharrlichkeit eines mechanischen Prozesses; mitten im lebendigsten Treiben gibt es auch wieder ruhige Augenblicke, selbst hemmende Motive, und andererseits flammt aus der gedämpften Masse noch da und dort eine heftigere Gebärde empor. Es ist ferner Gesetz, daß gegen die Ecken zu, da wo der Fries umbiegt, die Wogen sich zu glätten haben; stets treffen wir hier auf eine oder mehrere Gestalten, die aufrecht dastehen und «antenartig den Ecken einen festen Halt verleihen». Der einzelne Friesteil bekommt durch die entschiedene Betonung dieser Schranken, welche trotzdem den einheitlichen Gesamtverlauf nicht zerstören wollen, etwas Geschlossenes, in sich Abgerundetes. Dies Gefühl für die Notwendigkeit der Harmonie innerhalb der Teilstrecken ist später wieder verloren gegangen, wie der Gigantenfries des pergamenischen Altars beweist, wo der Kampf unter Verzicht auf jede Ecklösung in ununterbrochenem Taumel alle vier Seiten des Denkmals umtost.

Eine schwere Belastungsprobe besteht für die Komposition des Parthenonfrieses auch in der sehr ungleichen Ausführung. Es sind viele Hände hier am Werke, die auffällige Verschiedenheit der künstlerischen Arbeit beweist das zur Genüge. Wenn trotzdem die Geschichte nicht aus den Fugen geht, so ist dies der einheitlichen Gesamtanlage zu danken, die mit eiserner Zähigkeit ihren Willen durchsetzt. Die Personen der Françoisvase treten sich buchstäblich auf die Fersen, um nur ja nicht den Zusammenhang zu verlieren; die Hauptsache ist, daß nirgends eine Lücke entstehen kann. Die klassische Kunst weiß von solcher Ängstlichkeit sich frei; es sind ganz andere Dinge, auf die es ankommt, wenn sich das Auge von der organischen Verbindung

der Teile überzeugen lassen soll. Für die Betrachtung aus der Nähe mag die geschlossene Folge, die sorgsam Stück an Stück klebt, ihren Zweck erfüllen: sobald man aber seinen Standpunkt etwas weiter verlegt, erscheint ein Verfahren nötig, das größere Strecken zu umklammern vermag. Es ist dann freilich nicht zu vermeiden, daß da und dort eine Cäsur sich bildet und der Zusammenhang stellenweise scheinbar verloren geht. Indessen, das sind Atempausen, die absichtlich so gewählt werden und es dem Beschauer ermöglichen sollen, mit frischen Kräften an die Fortsetzung zu gehen. Man sieht es gar nicht ungern, wenn die Bühne für eine Weile leer bleibt. Das Ohr vernimmt neben dem verhallenden Tritt der Menge, die vorübergezogen, zugleich das Geräusch des sich nahenden Neuen, und in der Vorstellung spinnt sich der Faden fort. Allein es sind auch stets sehr sichtbare Zeugen dafür da, daß den einzelnen Gliedern, trotz bedeutender räumlicher Entfernung voneinander, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit nicht abhanden kommen kann. Die Festordner, welche durch den ganzen Zug verteilt sind und immer wieder Disziplin in die flutenden Massen bringen, haben eine doppelte Aufgabe, und nicht geringer als ihre sachliche Bedeutung ist die kompositionelle: mit Blick und Geste ziehen sie gebieterisch die noch säumenden Elemente vorwärts. Wie fein ist auch die Lösung in der Mitte des Nordfrieses, wo der heikle Übergang von der langen Wagenkette zur Gruppe der Fußgänger zu schaffen war; das vorderste Gespann kommt mit voller Wucht herangefahren, so daß die zwei letzten Bürger bestürzt sich umschauen und zur Seite weichen. Auf diese Weise schiebt sich Teil an Teil, die sämtlichen Glieder greifen ineinander und bilden so, im eigentlichen Sinn, einen fortlaufenden, einzigen und großen Zug.

Unter symmetrischer Komposition hatte der Archaismus eine genaue Entsprechung der Bildhälften verstanden, wo der Aufbau der einen Seite Zug für Zug, nur in entgegengesetzter Richtung, sich auf der anderen Seite wiederholt. Es lassen sich zahlreiche Beispiele dafür anführen, daß eine ganze Szene ihr Spiegelbild auf die Fläche jenseits der vertikalen Scheidelinie wirft. Wie selbst die frühklassische Kunst noch dem Zauber dieser strengen Gleichmäßigkeit unterliegen kann, lehrt die Aphroditegeburt des ludovisischen Thrones (Fig. 29). Tritt man nun in den Bereich des neuen Stiles, so möchte es bei flüchtigem Hinhören scheinen, als sei der Sinn für den Reiz des Echos der Kunst abhanden gekommen. Wenigstens überall da, wo die Darstellung den Eindruck lebendigen Geschehens zu vermitteln sucht, wird auf die einfache Wiederholung der Motive verzichtet; es ist begreiflich, wenn das Ohr hier zunächst bloß die Unruhe eines bewegten Stimmendurcheinanders zu vernehmen glaubt. Einer aufmerksamen Prüfung aber stellt sich die Sache anders dar: das symmetrische Prinzip ist noch immer da, es ist nur tiefer gedrunken und hat sich auf dem Grunde des Bildes festgesetzt. Was an der Oberfläche

sich abspielt, mag immer den Schein lofer Willkür für sich in Anspruch nehmen; dahinter steht die Macht willensstarker Gesetze, die alle Fäden der Komposition in ihrer Hand behält. Die Technik der älteren Kunst ist nach dem Urteil der klassischen Zeit viel zu äußerlicher Art, weil sie es dem Beschauer gar so leicht macht und ihn nicht zum Nachdenken über die Gründe des inneren Zusammenhaltes zwingt. Die Sauberkeit der formalen Gleichung muß ohne weiteres in die Augen springen, und mit dieser Erkenntnis gibt man sich zufrieden. Für den entwickelten Stil fängt aber das Problem der Bildgestaltung eigentlich erst an, wenn diese selbstverständlichen Vorarbeiten erledigt sind. Es gilt nun, durch die Lockerung des Schemas und eine teilweise Aufhebung der Symmetrie die pedantische und mühsam errungene Ordnung wieder zu verwischen und durch ein freies Gleichmaß zu ersetzen, das sich natürlich ausnimmt, weil es unmittelbares Leben vorzutäuschen weiß. Die Überlegungen, welche den Künstler dabei leiten, sind deswegen nicht weniger scharf und gewissenhaft, und sie vollziehen sich mit einer Folgerichtigkeit, die wiederum den Namen eines Gesetzes verdient.

Diese Regel hat natürlich keine Geltung für die streng symmetrischen Gebilde aus pflanzlichen oder figürlichen Elementen, die rein ornamental und Teile eines architektonischen Ganzen sind. Sie kommen nicht etwa seltener vor als zu anderen Zeiten, und hier zeigt es sich, daß der klassische Stil dem Begriff der unbedingten Gleichheit, wo es wirklich darauf ankommt, den vollendeten formalen Ausdruck geben kann. Die gewaltigen Friesakrotere des Parthenon lassen, was die reichbewegte Führung ihrer Ranken und Spiralrollen betrifft, alle Versuche der älteren Kunst weit hinter sich zurück, und in der Keramik ist es oft genug der Fall, daß ein Schlingwerk elegantester Linien die Rückseite einer Vase von unten bis oben überspinnt: das ganze System läßt sich in zwei Hälften spalten, die so genau sich decken, daß auch die peinlichste Kritik keine noch so belanglose Unregelmäßigkeit aufspüren wird. Es ist dabei vollkommen gleichgültig, in welchem Umfang mechanische Hilfsmittel erhalten mußten, um solche Wunder der Symmetrie auf die Füße zu stellen; für das Auge hat der Aufbau nichts Schablonenhaftes, weil bis in die letzten und feinsten Verzweigungen des Geäders der Pulsschlag eines ewig kreisenden Lebensaftes reicht. Der Eindruck der Bewegung bestimmt so sehr das Wesen dieser Ornamentik, daß die Angleichung von rechts und links an keiner Stelle als erzwungen und starr empfunden werden kann. Man meint dem Schauspiel eines geschmeidigen Kontertanzes zu folgen, wo der eine Partner flinken Auges alle Wendungen seines Gegenübers erfaßt und nun, von den Klängen der Musik geleitet, mit sicherer Selbstverständlichkeit dieselben Schleifen im entgegengesetzten Sinne zieht. Was hier vom pflanzlichen Muster gesagt worden ist, trifft auch für die wappenartig gestellten Gruppen von Tieren und Fabelwesen zu: wir erinnern an die prachtvollen Sphingen-

und Greifenpaare, welche die hohen Giebelfelder des lykischen Sarkophages aus Sidon füllen. Schließlich gibt es auch jetzt noch ein «mythologisches Ornament», wo der bewegte Vorgang auf eine Formel von mathematischer Genauigkeit gebracht ist. Die Gruppe der beiden Kentauren, die mit einem mächtigen Felsblock den unverwundbaren Kaineus in den Boden stoßen, nimmt sich im engen Rahmen einer Metope sehr günstig aus, dank ihrem streng regelmäßigen Zuschnitt. Daß sie gelegentlich auch in ein Friesband mit fortlaufenden Kampfszenen sich verirren durfte (Thefeion, Phigalia), wird man dagegen als Mißgriff bezeichnen müssen, denn das geschlossene Zentralschema paßt sich dem rhythmischen Zug nicht an und wirkt da in seiner Isoliertheit wie ein Fremdkörper. Vorzüglich erfüllt es seine dekorative Aufgabe wieder im quadratischen Feld des lykischen Sarkophages und hat hier auch die Erfindung einer ganz ähnlichen Gruppe für die andere Schmalseite angeregt: ein Kentaurenpaar, das sich um ein Rehkalb rauft. In solchen Fällen läßt es die klassische Kunst beim archaischen Kompositionsgesetz bewenden, wie es uns bereits auf einer bemalten Metope vom Apollotempel in Thermos entgegentritt; allein da, wo sie durch den Raumzwang weniger gehemmt und nicht zur ornamentalen Stilisierung des Vorwurfs genötigt wird, schlägt sie ein anderes Verfahren ein.

Wir halten es auch hier für richtig, die Reihe der Beispiele mit einem solchen von möglichst einfacher Art zu eröffnen. Wählen wir das schlichte Gegenüber zweier Figuren, wie es die gespannte Aufmerksamkeit auf einen gemeinsamen Blickpunkt zu ergeben pflegt: beim Spiel, wo die Teilnahme der beiden Partner im gleichen Grade auf den Vorgang in ihrer Mitte gerichtet ist. Das Vasenbild des Exekias (Fig. 23) gibt uns die Antwort des archaischen Stils in knappster und eindringlichster Fassung. Um sich die Pause zwischen den Schlachten angenehm zu würzen, versuchten die beiden Kriegsgefährten Aias und Achill ihr Glück im Würfelspiel; jeder hat sich auf einen Stein gesetzt, und gierig starren sie auf das Postament, das zwischen ihnen steht. Die Zahlen der Augen, die soeben gefallen, sind sauber hingepinselt; nur diese Versicherung der Beischriften klärt den Beschauer darüber auf, daß der Zufall seine Gnaden hier ungleich verteilt: nach Haltung und Gesite sind die Spieler nicht verschieden. Die Szene findet sich öfters, bisweilen durch weitere figürliche Elemente vermehrt und in anderem Sinne zu erklären, doch das Gesetz der Entsprechung der Motive in beiden Bildhälften ist überall aufs strengste gewahrt. Die klassische Kunst, wenn sie einen ähnlichen Vorwurf behandeln soll, behält nun zunächst das Schema als solches bei. Auf einer rotfigurigen Vase sehen wir zwei Mädchen beim Morralpiel einander gegenüber sitzen. Und sehr verwandt ist die Darstellung auf einem schönen Relief vom Bosphorus (Mus. Berlin), wo inmitten zuschauender Freundinnen zwei sitzende Frauen sich an einem Spiel ergötzen. Leider ist die eine

Hälfte der Platte weggebrochen; man erkennt noch, daß in der Haltung der Hauptpersonen kaum ein erheblicher Unterschied bestehen kann. Beide haben den Kopf nach vorn gelenkt, die Füße nach hinten angezogen. Dagegen wird im Faltenwurf der Gewänder etwas nach Abwechslung gestrebt.

Ziehen wir aber ein mit so überlegter Sorgfalt ausgeführtes und tadellos erhaltenes Bild zu Rate, wie wir es im herkulanensischen Marmorgemälde der «Knöchelspielerinnen» (Fig. 46) besitzen, so reden die neuen Bestrebungen vernehmlich genug. Es ist die Kopie nach einem attischen Original aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, stilistisch den Relieffiguren vom Erechtheionfries nah verwandt, im ganzen durchaus zuverlässig, wenn auch in der Strichführung die ängstliche Hand des Kopisten sich nicht zu verleugnen vermag. Die Darstellung hat einen mythologischen Hintergrund, allein die drei stehenden Gestalten der zweiten Reihe können hier füglich unberücksichtigt bleiben: die beiden spielenden Mädchen vorne bilden zusammen eine geschlossene Gruppe, und es ist ein reines Genremotiv. Aglaie (links) und Hileaira (rechts) haben sich einander gegenüber auf den Boden gekauert und eifrigst in ihr «Fünffsteinspiel» vertieft: die Astragale werden in die Höhe geschleudert und beim Niederfallen mit dem Handrücken aufgefangen. Daß der Künstler sich bemüht, schon in den Äußerlichkeiten der Tracht, besonders in Haar- und Hals schmuck, nach Möglichkeit für Abwechslung zu sorgen, bedarf kaum der Erwähnung. Übrigens sind die Unterschiede hier weniger stark betont als bei den Horen am ludovisischen Thron (Fig. 29), und bereits Exekias geht, was den Reichtum des Beiwerkes betrifft, in der Differenzierung viel weiter; für archaische Verhältnisse ist es ein kühner Zug, daß der eine der Helden den hohen Helm auf dem Kopfe behält, während sein Gegner ihn abgenommen und auf seinen Schild an der Wand gesetzt hat. Viel wesentlicher aber ist die Tatsache, daß auch in kompositioneller Hinsicht der Maler der Knöchelspielerinnen durchaus die Grundlinien der älteren Gruppierung wahrt. Beide Figuren sind in derselben Weise zusammengebogen, die Köpfe im gleichen Winkel gelenkt; bis in die Stellung und Zeichnung des Augapfels ist die strenge Symmetrie durchgeführt, und nach dieser Richtung hin mag sie fast etwas Pedantisches an sich haben. Sicher, daß ein Maler der hellenistischen Zeit schon durch Belichtung und Beschattung der Gesichter einen Kontrast angestrebt haben würde, und vor allen Dingen hätte er das Ganze schräg in den Raum gerückt. Hier aber ist die Szene streng reliefmäßig zu recht gemacht, die Köpfe sind im reinsten Profil gezeichnet und ebenso der ausgestreckte rechte Arm der Hileaira, dem der Blick der beiden Mädchen folgt. Im Rahmen dieser flächenhaften Komposition jedoch wird nun durch eine klug berechnete kreuzweise Verschränkung, die alle Einzelheiten der Körper- und Gewandzeichnung erfaßt, das Bild unendlich und auf wirkungsvollste bereichert. Aglaie wendet uns den Rücken zu, das gebogene



rechte Knie verdeckt das aufgestützte linke Bein bis auf einen kleinen Rest, während umgekehrt bei Hileaira der Oberkörper von vorne gesehen und die Stellung der unteren Gliedmaßen (für den Beschauer) gerade die entgegengesetzte ist. Die Linien der Gewandfalten haben bei jeder Figur ihren eigenen Rhythmus, und ihr Strom fließt in verschiedener Weise ab. Wir wiederholen: diese Gegensätze sind ohne jeden Wert für die Raumillusion, es handelt sich lediglich um einen Wechsel in der zeichnerischen Struktur zum Zweck einer reizvolleren Abstufung der beiden Bildhälften.

Man taste nun auf diese Dinge hin auch größere Zusammenhänge ab, die längeren Wagebalken einer ausgedehnten symmetrischen Anordnung. Die beiden Langseiten des Satrapenfarkophages aus Sidon stellen uns ansehnliche Proben solcher Art vor Augen. Das eine Mal (Fig. 45) handelt es sich um eine wild erregte Szene: eine Pantherjagd. Das Tier wird von zwei Berittenen gestellt, die im Galopp herangefrenzt kommen. Diese ganze Mittelgruppe ist im strafften Wappenschema gehalten, und beide Reiter legen, indem sie zum Stoß mit der Lanze ausholen, ihren Oberkörper leicht zurück, aber wie bei den Knöchelspielerinnen, wird auch hier durch die gegensätzliche Drehung — der Satrap kehrt die Brust, sein Gefährte den Rücken gegen den Beschauer —, durch den Wechsel in der Hebung der Pferdebeine die Starrheit der Anlage gemildert. Denn rein als Silhouette betrachtet, steht das Bild im Banne einer sehr weit durchgeführten Symmetrie, sie bestimmt die Umrisse von Roß und Reiter bis in die gleichartige Bewegung der Pferdebeine und Schweife, bis in die Bogenlinie des gesenkten linken Arms, dessen Hand die Zügel packt. Um so mehr drängen sich einem die folgenden Fragen auf: warum muß dann doch wieder das eine Pferd den Kopf in die Höhe werfen, während das andere ihn so tief senkt, daß eine Leere zwischen Rahmen und Füllung entsteht? Warum streckt der Satrap das Bein der Schaufseite weit nach vorn, wenn sein Partner es mit Macht zurückreißt und seinem Gaul die Ferse in die Weichen drückt? Und dient es bloß zur Kennzeichnung des höheren Standes, daß dem Satrapen eine Ärmeljacke lose im Rücken flattert, die dem Begleiter fehlt? Die Absichten des Künstlers werden klar, sobald man die seitlichen Nebengruppen mit in Rechnung zieht. Hier ist jede Korrelation anscheinend aufgegeben. Der Reiter links sitzt fest im Sattel und zwingt sein Tier mit energischem Ruck zum Stehen, um der Jagdbeute den Fang zu geben. Auf der anderen Seite hat das Pferd den Reiter abgeworfen und schleift ihn am Boden nach. In beiden Fällen geht die Bewegung nach rechts, am einen Ende also von der Mitte weg; dabei ist das Tempo absichtlich ganz verschieden gewählt. Und trotzdem halten sich die Gruppen im Gleichgewicht, denn die rein formalen Massenwerte sind nahezu dieselben hier wie dort. Man hat den Eindruck, als spiele der Künstler Fangball mit seinen Bildelementen, doch mit so sicherer Hand und scharfem Auge, daß er sie nicht verlieren kann.

Bei aller Freiheit im einzelnen wird das gesamte Getriebe von einem einheitlichen Willen gelenkt und beherrscht.

Es ist nun interessant, daß auf der zweiten Langseite des Sarkophages das Experiment sich wiederholt, nur auf eine ganz andersartige Figurenfolge übertragen. Denn diesmal wird eine vollkommen beruhigte Szene gebracht, eigentlich nur ein Situationsbild, es geschieht fast nichts. Vor dem thronenden Satrapen hält, zur Abfahrt bereit, sein schmuckes Viergespann, das er prüfend zu betrachten scheint. Weiter nach rechts ein Knappe mit dem ledigen Reitpferd. Die prachtvoll geschlossene und schon in ihrem Umriss harmonisch abgerundete Gruppe der vier Wagenpferde nimmt genau die Mitte des Bildfeldes ein. Dann folgt je eine stehende Jünglingsfigur: links der Lenker des Gespannes, der schon den einen Fuß auf das Trittbrett setzt und mit den Händen die Zügel faßt, den Kopf aber nach rückwärts dreht, als warte er auf die Weisung seines Herrn. Rechts ein Diener, der die Rosse hält und dabei nach dem Reitknappen sich umschaut. Während somit Kopfwendung und Blickrichtung bei beiden Figuren in geschickter Weise die Verbindung mit den Flügelgruppen herstellen, sichern die vorgestreckten Arme, welche die Pferdeleinen halten, den Zusammenhang mit der Mitte im wörtlichsten Sinn; alles greift ineinander. Und wiederum die Kreuzung der Bewegungsmotive, und zwar nicht bloß in der Gegenüberstellung von Vorder- und Rückansicht: es kommt noch der feinere Zug hinzu, daß der offenen Beinstellung (links) die verschränkte (rechts) antworten muß, und umgekehrt der Überschneidung der Brust mit dem Arm (links) der flächig ausgebreitete Oberkörper (rechts). Und dann klingt auch hier die Spannung nach beiden Seiten in freiere Rhythmen aus. Die majestätische Gestalt des Fürsten und zwei in ruhiger Haltung hinter ihm stehende langgewandete Trabanten nehmen den einen Flügel ein, der junge Mann, der das Reitpferd zurechtstellt, den anderen; die Orientierung ist beide Male nach rechts. Das alles würde an Hand einer schematisch skizzierten Zeichnung viel schärfer und überzeugender zum Ausdruck zu bringen sein; die Worte sind schwerfällig und verlagern nur zu leicht den Dienst. Aber auch sie dürfen, trotz ihren unleugbaren Mängeln, das Wesentliche der Sache klagemacht haben: auf der Grundlage eines streng bemessenen Gesamtplanes ein lockeres Spiel der Einzelheiten, das den Eindruck völliger Bewegungsfreiheit zu erwecken weiß, — im Durcheinander von geregelten und scheinbar regellosen Schönheiten sieht diese klassische Zeit das Geheimnis der Kunst.

Allein nirgends haben die genialen Feldherrneigenschaften einer großzügigen Kompositionstechnik so überwältigende Wirkungen zustande gebracht, wie im bildnerischen Schmuck der Tempelarchitektur. In dieser Hinsicht bedeuten die Parthenongiebel tatsächlich einen Höhepunkt der Entwicklung, und schon die Lösungen des vierten Jahrhunderts bewegen sich auf abwärts gleitender

Bahn. Es erscheint auch theoretisch kaum möglich, das Prinzip der freien Responfion, wie es im Zeitalter des Phidias seinen glänzendsten Ausdruck gefunden hat, noch weiter auszubauen, alle Möglichkeiten sind hier erschöpft. Die Figurenmassen sind auf die beiden Hälften des Giebeldreiecks in der Weise verteilt, daß nach Zahl und Wert die Elemente sich entsprechen, dagegen zeigen die Motive im einzelnen die größte Mannigfaltigkeit und einen Reichtum von rauschender Pracht. Das alles aber wird zusammengehalten durch die Stränge einer einheitlichen Idee. Im Ostgiebel zittert die Wirkung der wunderbaren Göttergeburt nach beiden Seiten durch die versammelte Menge hin und weckt ihre olympische Ruhe zu gespannter Teilnahme auf, dabei will die kluge Raumökonomie beachtet sein, welche mit der abnehmenden Bildhöhe die Erregung allmählich abflauen läßt. Nicht anders im Westgiebel, wo der dramatische Akt des Götterstreites sich in Haltung und Geste sämtlicher Zuschauer spiegelt, mit denselben wohlberechneten Gradunterschieden körperlicher und geistiger Inanspruchnahme, die schwächer wird, je weiter die Figurenfolge von der Mitte abrückt. Rein formal jedoch ergibt sich die geschlossene Einheit der Szene aus den allmählichen Übergängen von der Profil- zur vollen Vorderansicht der Gestalten, die auf beiden Flügeln an den gleichen Stellen und in demselben Tempo sich vollziehen, allein mit so geschmeidiger, vollkommen freier und natürlicher Bewegung, daß die klare Symmetrie der Gesamtanlage nicht als erzwungen und mühsam zurechtgemacht empfunden werden kann.

Die Parthenonmetopen sind vor den Giebelskulpturen entstanden, und das zeitliche Verhältnis verrät sich hier deutlich genug schon im Stil, mit der flüssigen Bewegung jener jüngeren Partien verglichen ist die Formensprache der Metopen noch spröde, stellenweise hart und un gelenk. Aber ihre Komposition ist bereits vom Geist des neuen Stils bestimmt, und der Fortschritt über alles Frühere hinaus ist gerade hier vielleicht bedeutender als an irgend einer anderen Stelle des ganzen Baues. Die Aufgabe, 92 quadratische Felder mit Reliefbildern auszustatten, stellte ungeheure Anforderungen an die Gestaltungskraft des Künstlers; sie ist so gelöst worden, daß die Metopen jeder Tempelseite inhaltlich eine geschlossene Einheit bilden. Nun ist freilich auch beim Zeustempel zu Olympia, ja bereits beim kleinen Schatzhaus der Athener im Delphi der Bilders Schmuck der Metopen einem bestimmten Stoffkreis entnommen, allein es handelt sich da um die einzelnen Taten eines Helden, die zeitlich aufeinander folgen sollen, und jede Szene ist wieder ein Bild für sich. Das ganz Neue, was der Parthenon hier bringt, besteht darin, daß sämtliche Glieder einer Reihe sich zu einem harmonischen Gesamtbild fügen. Es sind ausgedehnte Kompositionen größten Stils, im Osten die Gigantomachie, im Westen eine Amazonenschlacht, im Norden die Geschichte von Iliions Untergang, im Süden der Kampf zwischen Kentauren und Lapithen

bei der Hochzeit des Peirithoos — dasselbe Thema wie im olympischen Westgiebel. In allen Fällen sind Anordnung und Gruppierung der Szenen nach einem festen Grundplan entworfen, am eindrucklichsten bei den Metopen der südlichen Langseite. Die Masse ist, nach Art eines »Triptychon«, in drei Abteilungen gegliedert: in der Mitte eine längere Figurenreihe mit vorwiegend senkrechten Achsen, auf beiden Seiten von Flügelgruppen eingerahmt, deren Richtungslinien sich schräg nach auswärts legen. An Hand einer graphischen Tabelle läßt es sich nun sehr klar verfolgen, wie der Künstler durch leichte Gewichtsverschiebungen, die geringfügig und an sich belanglos sind, das mathematische Gleichmaß aufzuheben und die starre Ruhe einer leblosen Symmetrie in den bewegten Wellenschlag lebendigen Geschehens umzusetzen weiß. Die Anzahl der Platten links und rechts, die sich die Wage halten sollen, ist ungefähr die gleiche, nirgends wirklich gleich: dieselbe Beobachtung wird man beim Olfries des Parthenon machen können, wo dank einer leisen Asymmetrie in der Verteilung der sitzenden und stehenden Figuren beiderseits der Mitte der Eindruck langweiliger Korrektheit geschickt vermieden wird.

Es sind nun Gesichtspunkte ganz verwandter Art, welche auch die Farbengebung der klassischen Kunst bestimmen. Hier sind wir freilich, was unsere Quellen anbelangt, schlimm genug daran. Originale Gemälde von irgend welchem Belange gibt es nicht aus dieser Zeit, die farbigen Bilder der weißgrundigen Lekythen haben ihre Sonderbedingungen und bieten für das Verlorene keinen Ersatz. Die Bemalung der Skulpturen ist bis auf ganz geringe Reste verschwunden, und einzig die leeren Bohrlöcher im Stein verraten uns die Stellen, wo einst die golden schimmernden Metallzutaten gefessen haben. Trotzdem sollte es der Phantasie noch möglich sein, an Hand dieser bescheidenen, aber sicheren Kennzeichen ein ungefähres Bild der ursprünglichen Farbigkeit zu gewinnen. Um nur ein Beispiel zu nennen: die Reliefs der Nikebalustrade mit ihrer heiter gaukelnden Figurenwelt müssen den jetzt so beliebten Vasen mit Goldschmuck in ihrer Buntwirkung überaus ähnlich gesehen haben. Da blinken zahllose Einzelheiten, wie Spangen, Ohrgehänge, Haarbinden und Gürtelenden, mit blendenden Lichtern auf; der Beschauer nimmt diese Verzierung als äußerliches Beiwerk, als nebenfällige Zutat hin. Betrachtet man die Bilder aber mit halbgeschlossnem Auge, so daß die figurlichen Umrisse zurücktreten und die funkelnde Helligkeit der Zieraten die Oberhand gewinnt, so gleicht das Ganze dem lebendigen Sternengewimmel am nächtlichen Firmament. Nach Größe und Leuchtkraft sind die goldenen Tupfen verschieden, und ihre Anordnung ist keine starr regelmäßige, sondern eine locker zerstreute, anscheinend ganz willkürlich gruppiert — und doch erschallt das alles nach den Gesetzen einer unendlich wohlthuenden Harmonie; jeder einzelne und kleinste Fleck hat seine Stimme im allgemeinen Konzert,

die man nicht mißten möchte. Und das, scheint mir, ist nun das Prinzip der klassischen Farbenverteilung überhaupt.

Eine gewisse Bestätigung dieser Annahme dürften uns immerhin die großangelegten rotfigurigen Vasengemälde bringen, welche dank einer reichen Verwendung farbiger Zutaten (Deckweiß, füllige Gewandornamentik in schwarzem Firnis) eine kräftige Buntheit entfalten. Natürlich spielen hier dekorative Rücklichter eine sehr viel größere Rolle als in der gleichzeitigen monumentalen Malerei. Schon im regelmäßigen Wechsel von Dunkel und Hell bei den Rollen von Viereckspannen (z. B. Gigantomachievasse aus Melos, Louvre) lebt noch etwas von der ornamentalen Gefinnung des Archaismus fort; man wird finden, das einfache Abwechseln sei in solchen Fällen selbstverständlich, indessen beweist uns das Beispiel der frühhellenistischen Alexander Schlacht, wie sich die Akzente auch ganz anders setzen lassen. Während nun aber die gesamte ältere Malerei ihre Farben mit gebundener Marschroute über die Fläche ziehen läßt, derart, daß in strenggemessenen Abständen eine Farbe der anderen den Platz zu räumen hat — wir erinnern bloß an die Caeretaner Hydrien, wo bei aller Lebhaftigkeit des Geschehens der Tonwechsel im steifsten Taktschritt vor sich geht (Fig. 9) —, herrscht jetzt eine freiere Rhythmik und eine flüssige Beweglichkeit. Mit leichtfertigem Geschick tummeln sich die Farben im Bildraum umher, sammeln und lösen sich, bald tanzt und sprüht es in lustigen Flammen, bald wieder tritt die Buntheit bescheiden zurück, um der klaren zeichnerischen Form das Wort zu lassen. Es ist ein wohlgedachtes, aufs feinste gegliedertes System, das dieser Färbung zugrunde liegt, und schon die bunten Gemälde der apulischen Prachtvasen der Alexander- und Diadochenzeit, welche das schimmernde Weiß so oft zu großen milchigen Lachen (Tempelbauten, Altäre und dergleichen) sich stauen lassen, erscheinen schwerfällig und plump dagegen.

Als die erste Bedingung für ein tieferes Verstehen der treibenden Kräfte im Leben der klassischen Kunst wird man immer wieder den Vergleich mit anderen Stilperioden zu betrachten haben. Neben dem äußerlich streng geregelten Verhalten des gesamten Archaismus ist es stets die verhältnismäßige Freiheit, die jetzt zunächst ins Auge springt; sobald man aber die folgende Entwicklung heranzieht, wird es offenbar, daß diese Freiheit eben eine verhältnismäßige und bedingte ist und nur im Bannkreis sehr bestimmter Normen sich bewegen darf. Auch der Hellenismus legt es auf geschlossene, einheitliche Bildwirkung an, und es hieße seine Absichten völlig verkennen, wollte man irgendwie Zweifel daran hegen. Mit allen Mitteln der Lichtführung sowie der Farben- und Formenverdichtung wird versucht, die Massen zusammenzuballen, allein in weitaus den meisten Fällen vollzieht sich dieser Vorgang so, daß das Gleichgewicht dadurch verschoben wird. Die klassische Kunst dagegen bietet ihre ganze Geistesgegenwart auf, um die ungleiche

Belastung und ein Überkippen zu verhindern. Es ist dies der eigentliche Grund, weshalb ein Gemälde, wie der «Tod des Pentheus» im Hause der Vettier zu Pompeji (Fig. 47) — einer der ganz seltenen Fälle, wo die Abhängigkeit römischer Wandfresken von einem einzelnen klassischen Vorbild sich als wahrscheinlich erweisen läßt — inmitten seiner so ganz anders beschaffenen Umgebung wie ein verirrter Fremdling wirkt. Die gleichmäßig lichte Gesamterscheinung ist grundsätzlich verschieden von allen Proben jüngerer Ursprungs mit ihren betonten Kontrastwirkungen. Bewegungsachsen und Raumschichten laufen parallel zum Bühnenrand, und die Bildtiefe, an sich schon sehr gering, bleibt überall dieselbe, das heißt: beide Enden des abschließenden Hügelszuges und die Figuren, welche halbleibend dahinter auftauchen, sind vom Beschauer gleich weit entfernt. In der räumlichen Anordnung des Ganzen wird jede entschiedene Schräge geflissentlich vermieden, und auch das Licht ist so geführt, daß es alles mit gleicher Stärke trifft. Trotz der kräftigen Modellierung im einzelnen macht das Bild, am hellenistischen Barock gemessen, den Eindruck harmonischer Ruhe und Abgeklärtheit: obwohl sein Thema die Darstellung entfesselter Raserei ist und es somit, in stofflicher Hinsicht, den temperamentvollsten Äußerungen der folgenden Zeiten an Wucht und Wildheit nichts nachgibt.

Gerade dieses Pentheusgemälde zeigt uns aber auch eine zentrale Komposition in strengster Reinheit. Man halbiere das quadratische Bildfeld in senkrechter und wagerechter Richtung, verbinde die vier Ecken durch sich kreuzende Diagonalen: die Figur des jungen Thebanerkönigs, den in entlegener Bergwildnis sein grausiges Schicksal erreicht, nimmt genau die Mitte der Szene ein, und sein leidendes Antlitz zieht die Blicke und Hände der Umgebung wie ein Magnet an sich heran. Von links und rechts springt eine Mänade erregt auf das gestürzte Opfer zu; die Arme dieser Dreifigurengruppe verschlingen sich zum festen Wagebalken, und auf die Schalen der Wage senkt sich jederseits eine der Frauenbüsten herab, die in symmetrischer Entsprechung die oberen Bilddecken füllen. Eine dritte, ebenfalls nur zur Hälfte sichtbare Gestalt, mit beiden Händen einen Felsklotz hehend, legt ihr Gewicht schwer auf die ringende Mittelfigur und preßt sie, im buchstäblichen und im bildlichen Sinne, nieder. Ein ganz ähnliches Zentralschema, nur vom Quadrat auf den niedrigen Friesstreifen mit betonter Breitenentwicklung übertragen, bietet die berühmte Talosvase aus Ruvo. Hier ist der zusammenbrechende Riese nicht bloß durch die überragende Größe seiner Gestalt, durch weiße Farbe und eine in der Vasenmalerei sonst ganz ungebräuchliche Körperfärbung, ferner durch den Baum mit blühendem Gezweig in seinem Rücken aufs bestimmteste hervorgehoben; viel wichtiger ist die harmonische Umrahmung der Hauptfigur durch die beiden berittenen Verfolger, welche den Sterbenden in ihren Armen halten, und die streng korrespon-

dierende Stellung der nach auswärts gedrehten Pferde. Wiederum sammelt sich die gespannte Aufmerksamkeit aller übrigen Figuren auf diesen Vorgang in der Mitte, nur daß die Teilnahme in ganz verschiedenem Stärkegrad sich äußert; in olympischer Ruhe folgt das göttliche Paar der Meeresbeherrscher dem seltsamen Schauspiel, kalt, aber unheimlich lauend die Zauberin Medea, mit lebhaftem Entsetzen die erschreckte Ortsnymphe, mit den Gebärden freudiger Genugtuung die Besatzung des Argonautenschiffes.

Diese Beispiele (sie ließen sich leicht vermehren) zeigen, daß der Künstler die geforderte Konzentration nach der Mitte auf ganz verschiedene Weise zu bewerkstelligen vermag. Die Bewegung kann eine rein zentripetale sein, wie beim Pentheusgemälde, wo alles mit gieriger Heftigkeit dem einen Ziel zueilt. Sie kann sich mit einer anders gerichteten Bewegung kreuzen, denn auf der Talosvase strebt sowohl die fliehende Frau als auch ihr formales Gegenstück, der die Schiffsleiter emporkletternde Jüngling, von der Mitte fort — doch ihre Augen hängen wie gebannt an jenem Gegenstande allgemeiner Aufmerksamkeit. Und dann wird man gerade bei einigen der glanzvollsten Schöpfungen dieser Epoche eine Vorliebe für ausgesprochen zentrifugale Anordnung feststellen können. Wir denken an die beiden Giebel des Parthenon. Im westlichen prallen mit voller Wucht die zwei Hauptfiguren im Zentrum, die streitenden Gottheiten Athena und Poseidon, auseinander, die Pferde ihrer Gespanne scheuen und bäumen sich, und die erregte Zuschauermenge drückt sich ängstlich in die Ecken. Der Ostgiebel schildert das Wunder von Athenas Geburt, auch hier weicht die Hauptperson von der Mitte weg, die Achsen der zunächst stehenden, erstaunt zurückfahrenden Götter streben fächerförmig nach beiden Seiten, und so spült die gemeinfame Erregung ihre Wellen, die mit der wachsenden räumlichen Entfernung leiser werden, bis in den entlegensten Winkel hinein. Immer aber, das ist Gesetz, schlägt das Herz, von dem das warme Leben in alle Adern des Bildes flutet, an zentraler Stelle; selbst Szenen, die zu anderen Zeiten in seitlicher Richtung sich entwickeln müssen, wie es die Situation eigentlich verlangt und weil es die natürliche Bewegung ist, werden nun so gedreht, daß die Sammlung um einen geistigen Mittelpunkt als die einzig richtige Antwort erscheint und der herrische Begriff der Zentralisation jeden Versuch einer anderen Lösung von vornherein zum Schweigen bringt. So wie im Parthenonfries die Menge von zwei Seiten her unaufhaltsam nach der Mitte der Eingangsseite zusammenströmt, hält auch bei Bildern viel bescheideneren Umfangs ein zentraler Kern den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen in Händen. Sogar bei der einfachen Aufreihung ruhig stehender oder sitzender Figuren (Schmückung der Pandora an der Basis der phidiasischen Athena Parthenos, Götterversammlung im Ostfries des Niketempels) ist es noch immer die Mitte, die sichtbar herrscht: der Brennspiegel, in dem sich alle Strahlen fangen.

Die seelischen Beziehungen zwischen den Hauptträgern der Handlung, die für jede künstlerische Schöpfung dieser Zeit selbstverständliche Voraussetzung sind, bringen es mit sich, daß als Bindungsmittel in erster Linie psychische Ausdruckswerte in Frage kommen müssen: durch Blick und Gebärde geben die Personen ihren Anteil am Geschehen kund. Indessen sind diese Äußerungen eines bewegten Innenlebens doch viel zu zarter Natur, als daß auf ihnen allein die schwere Verantwortung für den Zusammenhalt des Ganzen ruhen dürfte. Es treten weiterhin als die eigentlichen Stützen des Bildgerüsts formale Elemente in die Erscheinung, die an sich ausdruckslos sind und dem Aufbau mit ihren rein abstrakten Hilfsmitteln zu dienen haben. Man mag über Wert und Nutzen von Bildanalysen, welche die Betrachtung in die kühle Sphäre des geometrisch Konstruktiven leiten, denken wie man will: die klassische Kunst der Griechen arbeitet in der Tat mit solchen Begriffen, und wer ihre Stimme überhört, dem bleiben die letzten und feinsten Gedankengänge ihres Schaffens ewig ein Geheimnis.

Natürlich müßte es ein aussichtsloses Beginnen sein, die Fülle verschiedenster Möglichkeiten, die einem entwickelten Können hier zur Verfügung stehen, auf feste Formeln bringen zu wollen. Aber so viel läßt sich immerhin erkennen, daß es für die zu erstrebende Einheitlichkeit einer zentralen Komposition zwei, anscheinend ganz entgegengesetzte, Bildschemata gibt, die gleichsam das Skelett der Szene sind, im einzelnen lassen sie die mannigfachsten Abänderungen zu, der Grundgedanke bleibt überall derselbe. Das eine ist die Hebung der Mitte in der Weise, daß hier die Bildmasse in die Höhe geht und dann nach beiden Seiten gleichmäßig sich abbaut, oft in bewegtem Fall, wie das lebendig sprudelnde Wasser eines römischen Brunnens. Die denkbar geeignetste Bühne für ein derartiges Schauspiel ist der dreieckige Rahmen der Giebelkomposition. Es will nun beachtet sein, daß die reife Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts jene primitive Lösung, welcher noch die frühklassische — in Anlehnung an ältere Versuche (Ägina) — den Vorzug gibt, offenbar grundsätzlich verschmährt: die starre Vertikale einer aufrecht stehenden Mittelfigur. Sie kommt jetzt nicht mehr vor, weil sie als Schranke wirkt, welche die Bildhälften voneinander scheidet, statt sie zu verbinden. Außerdem bedarf sie, um nicht gar so schwächig zu erscheinen, einer seitlichen Begleitung, die aber ihrerseits die Verlegenheit nur erhöht. So wird die feierliche Gestalt des Zeus im olympischen Ofigiebel links und rechts von je zwei weiteren Figuren in ähnlich steiler Haltung (Oinomaos — Sterope, Pelops — Hippodameia) begleitet, und es ist nur die überragende Größe, die sie vor ihrer Umgebung voraus hat, in Wirklichkeit stellt sie ein Glied in einer ganzen Reihe gleichwertiger Teile dar, und die Betonung der Mitte ist von sehr äußerlicher Art. Nun wäre zu sagen, daß die reife klassische Kunst den Körper in unbewegter Ruhe überhaupt nicht liebt, und wo sie ihn



ausnahmsweise dennoch braucht, zum Zwecke der psychologischen Charakterisierung, wie bei der Medea des Peliadenreliefs, hält sie ihn geflüssentlich von der Mitte fern. Nur leblose Gegenstände — ein Baum, die Grabstele auf den Bildern der Lekythen, das Götteridol der Meidias-Hydria und des Mänaden=Stamnos in Neapel — kommen als senkrechte Mittelachse in Betracht. Eine menschliche Figur an dieser Stelle hat sich zu bewegen; wir erinnern an die oben besprochenen Fälle des Pentheusgemäldes und der Talosvase. Es gibt nur ein einziges Beispiel für die erzwungen starre Haltung einer Hauptfigur; gemeint ist die an die Felswand geschmiedete Andromeda, so wie die Vasenmaler die Geschichte zu erzählen pflegen. Die zentrale Anordnung ist hier die gegebene, nicht anders als beim Gekreuzigten der christlichen Passionsbilder, dem die Hochrenaissance und selbst der Barock das Recht auf die Mitte nicht bestreiten. Allein daselbe harmonische Verhältnis, das beim Kruzifixus vertikale und horizontale Richtung in Ausgleich bringt, beherrscht auch das Motiv dieser antiken Leidensgestalt, die beide Arme wagerecht ausbreitet, und die harte Wirkung der gestreckten Senkrechten wird fürs Auge aufgehoben. Im Giebel aber wird jetzt meistens eine Zweifigurengruppe in den Brennpunkt des Ganzen gerückt. Das kleine Giebelrelief eines attischen Grabmals (in Zürich) zeigt die beiden Personen durch die Bewegung des Handauflegens miteinander verbunden. In der Athenageburt des östlichen Parthenongiebels ist es die prachtvolle Gruppe des thronenden Zeus und seiner Tochter, die, zu stolzer Größe erwachsen und im schimmernden Waffenschmuck, kräftig ausschreitend sich vom Erzeuger löst, im Westgiebel der stürmische Kampf zwischen zwei göttlichen Rivalen. In beiden Fällen recken sich die Leiber gewaltig, doch in schiefer Richtung und mit energischer Bewegung empor. Das zentrale Figurenbündel biegt sich auseinander; der Blüte gleich, die im Entfalten Blätter und Kelch nach außen rollt, so folgt auch hier die gesamte seitlich anschließende Figurenmasse mit ihrem Umriß einem schräg abwärts gleitenden Zug.

Das Gesetz der dreieckigen Komposition finden wir nun auch da angewendet, wo es durch die Linien der äußeren Umrahmung keineswegs gefordert wird: im viereckigen Feld der Bildtafel sowohl wie der architektonisch gebundenen Platte; die Umriffe der Darstellung steigen pyramidenförmig an. Es gibt Belege dafür im Denkmälervorrat der Weihreliefs, aber will man wirklich geistreiche Lösungen des Problems sehen, so wären die Metopen des Parthenon und des Theseion aufzufuchen, oder das schöne Reiterrelief in der Villa Albani. Meist handelt es sich um Bilder eines Zweikampfes, wobei nun nicht etwa verlangt wird, daß gerade der Kopf des Siegers in den Scheitel der Pyramide stoße; ein flatternder Gewandzipfel, ein als Waffe geschwungener Stein oder Krug, der Hinterteil des eingefangenen Ebers kann den Figurenhügel krönen. Das Dreieck selber wird selten ein genau gleich-

schenkliges fein, und von den beiden Seiten ist die eine oft ruhig und glatt gespannt oder zum leisen Bogen gekrümmt, während die andere sich lebhaft hin und her bewegt. Immer aber streben die begrenzenden Umrisse aufwärts, die Linien laufen zusammen, und damit nicht genug: im Innern müssen sich die Teile so verflechten, daß die Gruppe als einheitliche Masse wirkt und nicht mehr in Einzelheiten aufzulösen ist. Schließlich gehorchen auch die bekannten Dreifiguren-Kompositionen des ausgehenden fünften Jahrhunderts demselben Gesetz, das Orpheusrelief (Fig. 41) und das sehr ähnliche Iphigenienopfer des sogenannten Kleomenesaltars in Florenz, dessen Hauptgruppe zweifellos auf ein klassisches Vorbild zurückgeht. Hier wie dort drei Gestalten nebeneinander stehend, in leichter Schrittstellung, die Schlinge einer zentral gerichteten Bewegung bindet sie zusammen, von der Spitze des zurückgesetzten Fußes bis in die gefenkte Stirn drängt alles fachte, aber merklich nach der Mitte, und über das Ganze wölbt sich ein Umriss von selten harmonischer Geschlossenheit.

Das andere Schema, dessen sich die klassische Kunst mit Vorliebe bedient, ist die Senkung der Mitte: zwischen zwei Erhebungen von ungefähr derselben Höhe, die gleichsam die Eckpfosten des Gerüsts darstellen, bettet sich die Bildmasse mit einer mehr oder weniger kräftig abwärts geschwungenen Kurve ein. Die lebhafte Freude an berechnender Konstruktion, welche den Meister des Satrapenarkophages vor allen anderen Kunstgenossen seiner Epoche auszeichnet, hat ihn auf Lösungen von merkwürdig formelhafter Natur gebracht. Am auffälligsten zeigt es sich in der Gelagelszene der einen Schmalseite, wo die Köpfe des auf seiner Kline ruhenden Satrapen und des am Fußende stehenden Mundschenken durch eine kreisförmig gebogene Umrisslinie des liegenden Körpers miteinander verbunden werden. Aber auch die Mittelgruppen der beiden Langseiten sind Musterbeispiele dieses Bauschemas, in der Pantherjagd (Fig. 45) und mehr noch beim Viergespann des Gegenstückes sind die bis an den oberen Bildrand stoßenden Häupter der menschlichen Figuren sozusagen die Nagelköpfe, mit welchen der Vorhang am Rahmen befestigt wird. Die Grabmalkunst Athens ist reich an Proben solcher Art. Wir verweisen nur auf das Hegelorelief (Fig. 36), die Hand der Frau, die das funkelnde Goldschmiedes faßte, schwebt genau im Zentrum der Platte, über der Mulde, welche durch den einheitlichen Kontur von Armen und Oberkörper gebildet wird, und beide Gesichter neigen sich ihr zu. Handelt es sich hier und bei vielen ähnlich komponierten Grabmälern um einfache Situationsbilder, wo keine Erregung die ruhigen Kreise stört, so kann doch auch das leidenschaftlichste Geschehen nach denselben Gesetzen sich vollziehen. Die Szene der Stieropfernden Mädchen an der Nikebalustrade ist ein Beleg dafür: zwischen die lebhaft auseinanderstrebende Bewegung der beiden Gestalten ist ein Keil getrieben, den unten die Masse des Tierkörpers durch-

schneidet. In den Kampfszenen der Tempelfriele (Theseion, Phigalia) wird man solchen Gruppen auf Schritt und Tritt begegnen, und besonders im langgestreckten Rücken der Kentaurenleiber hat hier die Kunst ein Bindeglied von idealer Biegsamkeit zur Hand.

Am besten eignet sich das Schema für das Dreifigurenbild. Das Peliadenrelief, das uns die Vorbereitungen zur Schlachtung des greifen Königs schildert, gibt den Vorgang so, daß sich die strenge Profilgestalt der Medea ganz dicht am linken Rand der Bühne hingestellt hat und ihr Gegenüber auf der rechten Seite, das ebenfalls aufrecht stehende Mädchen, das noch zaudernd und düsterer Ahnung hingegeben, das verhängnisvolle Opfermesser hält, stieren Auges betrachtet, während in der Mitte die andere Peliastochter tiefgebückt und dienstestrig die bauchige Halbkugel des Dreifußkessels an die richtige Stelle rückt — und diese hat wieder das Zentrum des Bildes zu sein! Sehr oft wird eine sitzende Mittelfigur von zwei ihr zugewandt stehenden umgeben: so auf einem weiteren Exemplar dieser mythologischen Reliefsreihe der im Hades gefangen gehaltene Peirithoos zwischen Herakles und Theseus. Oder die sitzende Muse auf der »Terzett«-Amphora in London, deren Saitenspiel der Sänger Mufaios und eine ihrer Schwestern stehend lauschen. Und nicht zuletzt wären hier die schönen Friedhofsszenen der weißgrundigen Lekythen zu nennen, wo der Verstorbene auf den Stufen seines Grabmals kauert und von zwei Angehörigen sich betreuen und betrauern läßt (Fig. 34). Wenn über diesen schlichten Bildern der zarte Schleier einer harmonisch verhaltenen Stimmung liegt — dort die berückende Wirkung der Musik, hier die leise Wehmut der Abschiedsstunde —, so ist das in erster Linie dem Zauber der ganz natürlich erscheinenden und doch so überaus durchdachten Gruppierung zu danken; denn kaum dürfte eine andere Lösung mit ähnlich zwingender Gewalt die enge seelische Gemeinschaft der drei Personen dem Betrachter zum Bewußtsein bringen, wie diese hier, wo bei gesammelter Haltung ein sanftes Neigen des Hauptes genügt, um Blick und Seele auf das Ziel der Sehnsucht zu richten. Soll mit dem Nebeneinander von drei stehenden Gestalten der Beschluß gemacht werden, so seien die Schmalseiten des sidonischen Klagefrauenlarkophages erwähnt; der Eintönigkeit der Reihe wird dadurch entgegengewirkt, daß die mittlere Figur sich an die rückwärtige Schranke lehnt und so ihre Höhe etwas verringert; die beiden Nachbarinnen wenden sich ihr zu, und diese Bewegung bringt, trotz den trennenden Zwischenriegeln der Säulen, ein abgerundetes Gruppenganzes zustande.

Man darf erwarten, das Kompositionsgesetz der vertieften Mitte nun auch in größeren Bildzusammenhängen anzutreffen. Die tektonisch gebundenen Flächen der Giebelfelder und Tempelfriele freilich kommen schon aus äußeren Gründen nicht in Frage; dagegen hätte die große Malerei hier freie Hand, doch lassen uns die erreichbaren Zeugnisse leider im Stich. Es bleibt

der künftigen Forschung vorbehalten, aus dem Bestande der römischen Freskomalerei den Kern älteren griechischen Bildstoffes herauszuschälen, soweit das überhaupt noch möglich ist. Allein dasjenige pompejanische Wandgemälde, das sonderbarerweise noch immer für die Kopie nach einem Original des frühen vierten Jahrhunderts gilt, hat unseres Erachtens hier völlig auszuscheiden: die «Opferung der Iphigenie» aus dem sogenannten Haus des tragischen Dichters. Dies sehr bekannte, häufig wiedergegebene und weit über Gebühr gepriesene Bild (wir befinden uns in Übereinstimmung mit dem gefundenen Urteil von Julius Lange, der es zu den «aller schlechtesten» zählt) ist gewiß keine echte Schöpfung des klassischen Stils. Sein kunstgeschichtlicher Wert ist groß und bleibt unbestritten, nur haben wir in ihm das Kind einer ganz anderen Epöche zu erblicken, wie später noch gezeigt werden soll. Freilich ist die gesamte Anordnung streng nach dem oben beschriebenen klassischen Rezept hergestellt, aber gerade dieses Beispiel dürfte uns lehren, daß mit Fleiß allein und auch mit sklavischem Gehorsam gegen oft erprobte Regeln noch keineswegs ein Bild geschaffen wird, das optisch ohne weiteres befriedigt und wirklich in den Fugen sitzt. Die Harmonie läßt sich nicht «machen». Eine schülerhaft ängstliche Pedanterie hat hier das symmetrische Grundprinzip auf die Spitze getrieben. Wie befangen und lächerlich wirken die kleinen Halbfiguren der Artemis und der Nymphe mit der Hirschkuh, die oben in den Wolken schwimmen! Hart und starr schießen die beiden pfeilerartigen Eckgestalten (Agamemnon und Klytämnestra) in die Höhe, und es ist ein denkbar unglücklicher Vergleich, wenn man die prachtvolle Lösung des Peliadenreliefs als Parallele ins Gedächtnis ruft: dort eine mit elektrischer Hochspannung unheimlich geladene dramatische Situation, die widerstrebende Elemente im engen Käfig einander gegenüberstellt — hier die ganz äußerliche Aufreihung spröder Einzelheiten. Die etwas niedrigere Mittelgruppe ist ohne jede organische Verbindung mit dem seitlichen Abschluß der Szene, durch Cäsuren von empfindlichster Schärfe losgespaltet und abgetrennt, und ihr zeretzter Umriss zappelt hilflos im leeren Raum.

Diese letztere Gruppe der beiden Männer, welche das schreiende Opfer gewaltfam zum Altar schleppen, ist ein Bild für sich, und hier kommt nun der Pferdefuß des Eklektizismus unverhüllt zum Vorschein. Im Widerspruch zu den übrigen Motiven des Gemäldes nämlich enthält es lauter Dinge, die in der Zeit vor Alexander d. Gr. nicht möglich wären. Zunächst die stark dreidimensionale Bewegung der Träger, von welchen der Bärtige links wohl nicht zufällig an den Menelaos mit der Leiche des Patroklos des berühmten plastischen Denkmals erinnert. Ferner ist das lamentierende Pathos der Iphigenie ein echt hellenistischer Zug; man vergleiche das vom Seekentauren entführte Mädchen im Vatikan. Die mißglückte Zusammenfügung der Figuren zum Gruppenganzen hat man mit Recht getadelt. Vor allem aber bringt die jäh

auffahrende Schräge deselben sowie seine «offene» Form eine schrille und fremde Note in das sonst streng symmetrisch komponierte Bild, die allen klassischen Begriffen von Einheitlichkeit des Aufbaues Hohn spricht. Denn so gewiß hier die leidenschaftliche Hefigkeit zum Zweck einer seelischen Charakterisierung abfichtlich gewählt ift — fie foll mit der ftarren Ruhe des trauernden Vaters und des Priefters kontrafrieren —, fo würde doch ein Gegenfatz von fo brutaler Mache dem Griechen des klassischen Zeitalters fchon optifch einfach unerträglich fein. Das Gegenbeifpiel hätten wir in jenem Schema der beiden Männer zu fehen, die einen Toten oder Verwundeten tragen; es kommt nicht nur als Einzelfmotiv vor (Lekythen: Tod und Schlaf), fondern auch als Teilglied in ausgedehnten Jagd- und Schlachtenbildern, z. B. im Fries von Gjölbfathi. Es ift an fich ein Mufter der gefchilderten Kompositionsart (eingefenkte Mitte) und ein glänzender Beweis dafür, wie diefe Kunst des hohen Stils um jeden Preis ein vollkommenes Ebenmaß erftrbt, das den Gefamtumriß der Gruppe, aber auch Haltung, Bewegung und Ausdruck der Figuren bis ins einzelnfte beftimmen muß.

Wenn Ariftoteles in der Nikomachifchen Ethik (II 5, 1106) feine «Lehre von der richtigen Mitte» entwickelt und die Grundfätze fittlichen Wohlverhaltens durch Beifpiele aus dem Gebiet der bildenden Künfte zu erläutern fucht, fo ift es nicht die Kunst feiner Tage, an welche er dabei denkt. Jedenfalls ift es Tatfache, daß in den ariftotelifchen Schriften ausfchließlich von Meiftern der vergangenen, klassischen Epöche (Polygnot und Phidias, Polyklet und Zeuxis) die Rede ift, und gewiß ift es mehr als Zufall. Der Begriff der maßvollen Schönheit, der jedes Zuviel oder Zuwenig Abbruch tun müßte, hatte fich überlebt: im Vergleich zur Gesamtdauer der griechifchen Kunstentwicklung ift es eine kurze Zeit gewesen, in der er wirklich treibende Kraft befaß. Hier aber kommt ihm auch eine fehr viel höhere Bedeutung zu, als die eines lediglich künstlerifchen Programms; die Allmacht einer tief gefeftigten Weltanfchauung fteht hinter ihm, welche das gefamte Geiftesleben beeinflufst und den idealen Zuftand in einer wohl ausgeglichenen, harmonifch gegliederten Verhältnismäßigkeit aller Elemente fucht. Man wird auch offen zugestehen müffen, daß den Organen unferer Zeit diefe Reize des Gemefsen=Schönen nur in fehr bedingtem Grade zugänglich find, da wir vorwiegend mit dem Verftande aufzunehmen uns bemühen, was doch zu allen Sinnen fprechen müßte. Aus diefem Grunde wirkt die Erkenntnis, daß die Tragödie des fünften Jahrhunderts auf einer weitgehenden Symmetrie der Teile aufgebaut ift, welche nicht nur die fehr kunftvollen Gebilde der Chorlieder, fondern auch längere Dialogpartien oft bis auf die Zahl der Verfe einander entfprechen läßt, auf den modernen Lefer leicht ernüchternd. Der Grieche dagegen wird nicht verftimmt, auch wo er Abficht fñhlt, ver-

körpert sich doch für ihn im klaren Ausdruck von Ordnung, Maß und Regel als vornehmste menschliche Tugend überhaupt: das ethische Gleichgewicht.

### III. Auflöckerung.

Obwohl die Denkmäler, welche im nachstehenden besprochen werden sollen, in ihrer überwiegenden Mehrheit erst dem vierten Jahrhundert v. Chr. angehören, so handelt es sich für uns doch keinesfalls darum, die künstlerische Tätigkeit einer bestimmten, zeitlich begrenzten Periode schildern zu wollen. Und vor allen Dingen liegt es nicht etwa in unserer Absicht, diese «zweite Blütezeit» der klassischen Kunst, wie man sie früher wohl zu benennen pflegte — und der ja Namen wie Praxiteles und Skopas strahlenden Glanz verleihen —, als eine Zeit des Verfalls und der Entartung hinzustellen. Eine Würdigung ihrer Vorzüge und Errungenschaften haben wir oben, im Rahmen einer Gesamtübersicht über das klassische Kunstschaffen, zu geben versucht: mit der summarischen Kürze freilich, zu welcher die Richtlinien dieser Darstellung uns nun einmal zwingen. Es sollen hier lediglich diejenigen Wesenszüge zusammengefaßt und kritisch beleuchtet werden, welche als Symptome einer zunehmenden Verweichlichung und Auflösung des klassischen Stiles anzusprechen sind. Und natürlich haben wir dabei weniger die Schöpfungen der großen Meister im Auge, als jene durchschnittliche Höhe der ganzen künstlerischen und kunstgewerblichen Leistung der Epoche überhaupt. Man wird unmöglich einen festen Zeitpunkt angeben können, wo die zeretzenden Momente sichtbar ihre Wirkung zu tun beginnen. Die Keime zu der Entwicklung, welche die Festigkeit und Sicherheit der Kunstprinzipien in bedenklicher Weise untergraben sollten, regen sich unter der Decke schon sehr früh; ja ein aufmerksamer Beobachter wird in den ersten Erscheinungsformen des Stilwandels, welcher die ganze Epoche einleitet, die drohende Gefahr bereits angekündigt finden. Aber es ist ein Gesetz des natürlichen Werdeganges, daß die Anzeichen von Schwäche und Erschöpfung im weiteren Verlauf sich mehren und schließlich das gesamte Verhalten der künstlerischen Tätigkeit doch sehr wesentlich bestimmen, und insofern darf allerdings von einem besonderen Stilphänomen die Rede sein.

Die letzte Phase der klassischen Kunst zeigt in mancher Hinsicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem Manierismus zu Ausgang der archaischen Periode. Eine reinliche Zeitbegrenzung nach oben läßt sich hier so wenig geben wie dort; man sieht nur, der Formenchatz erfährt beide Male eine wachsende Verfeinerung und Steigerung ins Elegante und gesucht Graziöse, doch aller äußere Schimmer täuscht über den Mangel an innerer Frische und ursprünglicher Kraft nicht hinweg. Die blanke Glätte eines routinierten

Könnens gibt den Maßstab für den künstlerischen Wert, es kommt zu Wiederholungen und Anhäufungen der Wirkungsmittel, die nur deshalb nicht als langweilig und unendlich empfunden werden, weil das Auge dieser Zeit an den Reizen einer gleichmässigen Schönheit Gefallen findet und nach festen Akzenten gar kein Verlangen trägt. Während es beim Archaismus letzten Endes auf Verschärfung der Züge, auf eine eckig gespreizte und spitzfindige Formulierung hinausläuft, ist hier das Gegenteil der Fall: die Bildelemente werden unscharf und verschwommen, sie runden und verschlingen sich auf eine sanfte und gleitende Art, und dem steif-afektierten Wesen des Tyrannenzeitalters steht hier ein übertrieben lässiges Gebaren gegenüber. Indessen, die Entfernung vom Natürlichen ist bei beiden Arten manierierter Stilisierung ungefähr gleich groß, die Ausdrucksweise erscheint im selben Grade gekünstelt und geziert, und von der «edeln Einfachheit und stillen Größe» des perikleischen Zeitalters ist die weiche und schwelgerische Stimmung, die süße Mattigkeit des vierten Jahrhunderts ebenso verschieden wie die schwüle Atmosphäre der spätarchaischen Kunst von der gefunden und derben Wucht der vorhergehenden Stufe. All das fällt zusammen mit ähnlichen Erscheinungen in der kulturellen und geistigen Beschaffenheit des Volkes, und auch in dieser Hinsicht verdient die Verwandtschaft der beiden Perioden besondere Beachtung. Das Bedürfnis nach Luxus und äußerer Pracht, nach Wohlleben und sinnlichen Genüssen, das in den Tagen des Praxiteles um sich greift und im griechischen Osten noch weit üppigere Formen erzeugt als in Athen, erinnert lebhaft an das überfeinerte Wesen der Peisistratidenzeit. Es ist nicht abzusehen, in welche leichten Gewässer sich die hellenische Kultur verloren haben würde, hätte nicht zur rechten Stunde ein Strom frischer Energie die erlahmenden Kräfte erfaßt und wieder emporgerissen: dort der nationale Aufschwung der Perserkriege, hier die gewaltsame Erneuerung des gesamten staatlichen und privaten Leben, welche das Auftreten Alexanders des Großen mit sich bringen sollte.

### 1. Entkräftung der Form.

Es ist eine verhängnisvolle Entdeckung gewesen, welche die klassische Kunst im Stadium ihrer Reife gemacht und so verschwenderisch ausgenutzt hat: die Entdeckung der Elastizität von Linien und Flächen — daß sie sich biegen und rollen lassen, und daß dieses lose bewegliche Spiel schön und dem Auge gefällig sei. Denn in der Folge mußte der Hang zum weichen Schnörkel immer weiter um sich greifen, die Bewegung ließ sich nicht mehr aufhalten, nachdem sie einmal in Fluß gekommen war. Das aber bedeutet (schon auf dem Wege rein theoretischer Erwägung müßte man zu solchem Ergebnis gelangen) die allmähliche Erschütterung und Zersetzung der alten natürlichen

Kraft, und in der Tat haben wir festzustellen, daß die Glieder des Bildgerüsts in zunehmendem Maße schwächer werden.

Schon die Richtung, welche jetzt die Ornamentik auf allen Gebieten des bildnerischen Schaffens einschlägt, verrät in eindringlichster Weise diese Tendenz. In der Vasenmalerei sowohl wie im Schmuck der Grabstelen oder an den Marmorformen der Tempelbauten schießt das wuchernde Rankenwerk üppig ins Kraut. Statt des früher beliebten Palmettenfrieses mit seiner taktmäßigen Reihenfolge einzelner Muster gibt man jetzt gern ein ununterbrochen fortlaufendes Gewinde, die starre Kette wird aufgelöst in zitternde Bewegung. Es ist merkwürdig, daß das uralte Mäandermotiv seine Stimme nochmals sehr vorlaut hören läßt, mit nie endenwollenden Trillern; denn im Gegensatz zur kraftvollen Strichführung der vorhergehenden Stilstufen ist es nun oft ein fadendünnes Liniengespinnst, so feingedrängt und dicht ineinandergeschoben, daß es den Anblick flimmernder Unruhe erzeugt. Obschon das Muster noch immer im rechten Winkel gebrochen ist, wollen die Ecken gar nicht mehr zur Geltung kommen: so sehr herrscht hier der Eindruck der kreisenden Bewegung vor, welche den Knäuel ewig auflöst und wieder verwirrt. Aus der steifen, gesetzten Gangart des ursprünglichen Motivs ist ein lässiges Schlenkern geworden. Ganz besonderer Gunst erfreut sich das eigenartig kapriziöse Wellenornament, das die Bezeichnung «laufender Hund» erhalten hat, weil hier das geschmeidige Aufspringen und Niedergleiten des Konturs an die Kurven des tierischen Laufes erinnert. Ist der Wellenkamm auf der Höhe angelangt, so rollt er sich rasch zur Volute ein, um im selben Atemzug wieder zu Tal zu schießen. Die aufgehängten Zweige und Gewinde schaukeln in einem fort hin und her; die einzelnen Blätter einer Palmette sind nicht bloß unter sich sehr elegant geschwungen, sondern ihre Ränder und Spitzen krümmen und biegen sich auswärts. Das auffällige Überhandnehmen des korinthischen Kapitells im vierten Jahrhundert erklärt sich aus dem Zug ins Prunkhafte, der dieser Periode eigentümlich ist; aus dem reichen Kelch krauser Akanthosblätter macht sich ein Geringel zierlicher Spiralen los, das den massiven Stock des Säulenkopfes mit spielender Anmut überspinnt und ihn in dämmerigem Schatten verschwinden läßt. Der üppige Schmuck verhüllt hier nicht allein die feste Grundform, er entzieht ihr ein Teil ihrer Kraft.

Der Umriss der Gefäßtypen erfährt jetzt Veränderungen, welche als Beweis für eine bereits im Gange befindliche Lockerung des tektonischen Gefühls anzusehen sind. Man kann hier den Ausdruck «auschweifend» im wörtlichen wie im übertragenen Sinne anwenden, denn die Konturen des Vasenkörpers, der in fortwährendem Wechsel lustig sich bläht und wieder zurückbebt, nehmen leicht einen fahrigen Zug an, und die Henkel dehnen und winden sich mit einer quälenden Ungeduld, die jede Stabilität der Verhältnisse schließlich untergraben muß. Und nun trifft dies Streben nach glatter



Bewegung zusammen mit der Vorliebe für einen möglichst zierlichen und schlanken Bau, die ihrerseits ein Schwächigwerden der Proportionen und damit eine empfindliche Schwächung des Ganzen bedingt. Die gedrunghenen Formen der Hydrien und Kratere strecken sich zusehends (Fig. 51), Hals und Henkel werden in die Länge gezogen, und die eleganten panathenäischen Preisamphoren des vierten Jahrhunderts haben mit den früheren Vertretern dieser Vafengattung nur noch die formelhafte Aufschrift und das Stoffliche ihres altehrwürdigen Bildschmucks gemein: die Formen selber sind so gründlich umgefaltet, daß es kaum mehr angängig erscheint, Typen von so stark betonter Wesensverschiedenheit denselben Namen beizulegen. Der Gefäßbauch ist zum Eirund geworden, das mit der Spitze leicht auf einem reichgeschwungenen Fußglied aufruhrt, und die gesamte obere Bekrönung des Behälters ist von einer zerbrechlichen Zartheit. Noch mehr gilt das von jenen Lutrophoren, deren unnatürlich hoher und dünner Hals zu der sehr breiten Tellermündung in sonderbarem Gegenfatze steht. Im allgemeinen eine matte und schwächliche Profilierung, — allein das ist nun eine Beobachtung, die auch die figürlichen Gebilde dieser Stillstufe betrifft. Selbst dem kräftigsten Körper muß das entfesselte Wogen der Umriffe gefährlich werden, und wenn eine starkgebaute Gestalt wie die bronzene Jünglingsstatue von Antikythera neben dem polykletischen Doryphoros nicht fest ponderiert erscheint, so hat das seinen doppelten Grund. Gewiß sind alle Gelenke feiner und zierlicher geworden, und das behäbige Dastehen wird nun abgelöst durch einen freischwebenden Gang. Daneben aber kommt die eigentümliche Führung der Körpersilhouette in Betracht, die schlängelnd sich hin und her bewegt und an der Stelle, wo der ausgestreckte rechte Arm in die Höhe geht, gleich einer Rakete zischend in die Luft fährt. Oder man vergleiche die Aphroditestatuette des Brit. Museums (Fig. 50) mit einer Vase dieser Zeit (Fig. 51): derselbe gleitende Zug in der Biegung der Arme hier, der Henkel dort; dasselbe Ein- und Ausschwingen am Fußgestell des Kraters und in der Beinstellung der Bronzefigur! Und hat man in dem jetzt so beliebten Lehnmotiv, wie es — im Anschluß an statuarische Vorbilder — das Gemälde unserer Vase zeigt, nicht eben auch ein Anzeichen von Schwäche zu erblicken? Als besitze der Leib die Energie nicht mehr, aus eigener Kraft sich für längere Dauer aufrecht zu halten, vertraut er mit bequemer Lässigkeit sich fremder Hilfeleistung an.

In gewissem Sinne ist auch die Bewegung in der letzten Phase der klassischen Kunst von einer so weichen Anmut, daß sie ans Dekadente streift. Das Ungebundene, zwanglos Freie körperlichen Gebarens artet jetzt gern in eine fast übertriebene Gewandtheit aus, und nirgends fühlt sich dieser Stil so in seinem Element wie da, wo es das aaglatte Spiel des menschlichen Mechanismus zur Anschauung zu bringen gilt. Der Ringkampf von Peleus

und Thetis ist ein Stoff, welcher die griechische Vasenmalerei zu den verschiedensten Zeiten beschäftigt hat, und schon dem Manierismus gegen Ausgang der archaischen Periode war hier Gelegenheit geboten, das behende Durcheinander verschlungener Gliedmaßen zu verfolgen (Schale des Peithinos, Fig. 22). Diese spätklassische Kunst aber (polychrome Vase aus Rhodos, Brit. Museum) denkt sich den Vorgang völlig anders, und die geschmeidige Art, wie das nackte Weib dem Griff des Siegers sich zu entwinden sucht, ist dem Benehmen des Seedrachen, dessen Schlangenkörper sich um das Bein des Helden ringelt, aufs nächste verwandt. In beiden Bildern haben wir Proben eines unleugbar manierten Stilgefühls, und auf der Suche nach zierlichen Bewegungsmotiven wird hier wie dort der Boden des Natürlichen verlassen, aber während der Archaismus die Feinheit in der edlig gelpreizten Geste und in einem möglichst steifen Gefälle der Gewänder liebt, beruht für diese neue Zeit der Reiz vielmehr im schlüpferig gleitenden Zug der Falten sowie des wechselreichen Sichbewegens. Die Freude an derber Wucht dagegen tritt nun ganz zurück; es ist gewiß nicht Zufall, daß leidenschaftliche Kampffzenen im Denkmälerschatz der jüngeren klassischen Kunst so selten sind, man liebt die rohen Kraftäußerungen nicht. In dekorativer Verwendung spielt der alte Stoff der Amazonenkämpfe noch eine ziemliche Rolle (Mausoleumsfriese, Amazonenfarkophag in Wien), aber die Sache wird jetzt ganz neu angefaßt, und der Zauber weiblicher Anmut beherrscht das Feld. Der Ernst der Situation will dem Beschauer gar nicht zum Bewußtsein kommen, sein Auge hängt staunend an den flinken Reiter- und Fedtkunststücken sportgeübter Jungfrauen, und das ganze lichte Getümmel ist viel zu schön, um wahr zu sein. «Es ist eine so vollendete Harmonie, daß es eigentlich gar kein Kampf mehr bleibt. Es sind reine Ballettgruppen, gleichsam walzende Paare»: so schildert Julius Lange sehr hübsch die Zweikampfmotive der berühmten Siris-Bronzen (Metallreliefs im Brit. Museum). Und nun muß man erst die wirklichen Bilder des Tanzes gesehen haben, wie sie besonders die Terrakottaplastik mit Vorliebe bringt: die «Manteltänzerinnen», wo Körper und Kleid sich winden und wenden, mit jener lautlos zuckenden Bewegung, welche der Fisch im Wasser beschreibt.

Die üppigen Haarfrisuren der spätklassischen Kunst sind oft von einer fast widerlich-süßen Zierlichkeit. Das lange Stirnhaar wird in eine Schleife zusammengenommen, deren Knäuel unentwirrbar scheint; als eine zappelnde, lose sich ringelnde Masse umrahmt der Lockenkranz das Haupt; kokett gewundene Strähnen baumeln im Nacken und irren auf den Schläfen herum. Wir denken hier an Typen wie diejenigen des sog. Eros von Centocelle (Vatikan) oder des Apoll vom Belvedere, an den schönen Bostoner Aphroditkopfe. Bei Simson saß die Kraft im vollen Haar, hier sitzt darin die Schwäche. Allein das sind nun Dinge, welche für den Stil dieser Periode in

seiner Gesamtheit als bezeichnend gelten dürfen, und man wird da kaum ein Bildwerk ausfindig machen, wo nicht an irgend einer Stelle das Gelock seinen Purzelbaum schlägt. An einem marmornen Hermeskopf im Brit. Museum (aus Sammlung Aberdeen) wächst es über der Stirn gleich einem Palmettenakroter mit schwellenden, volutenartig eingebogenen Blättern empor. Bei Terrakotten und auf Vasengemälden kann man überall diesem sprudelnden Haarputz begegnen, wo die Wellen sich kreuzen und durcheinanderströmen und ihre freien Enden hierhin und dorthin zerfließen. Was immer die Natur an reichen Schneckengewindungen zu bieten hat, es bleibt hinter dem krausen Rollwerk dieser Bilder weit zurück; die Bockschwänzchen der Satyrn, die Vogelschwinge der Niken und Erosen schlagen eine launische Tonart an, für welche die Erscheinungsformen der Wirklichkeit nicht mehr verantwortlich zu machen sind. Das Beiwerk vollends, das nur lose dem Körper angeheftet ist, kennt in seinem Übermuth keine Grenzen; das ist ein Geflatter von Bändern und Schlingen, von Helmbüscheln und Fellzipfeln, das dreht und krümmt sich und will nicht zur Ruhe kommen. Aber es ist eine kraftlose Bewegung und sehr verschieden von der energischen Sprache der späteren, hellenistischen Kunst: während dort alles wie elektrifiziert erscheint und in stürmischen Aufruhr gerät, ist es hier ein Schwelgen in rhythmischer Wohlklang, der vom Temperament der Darstellung selber völlig unbeeinflusst sein kann. Auch der übertrieben flüssige Gewandstil entfernt sich oft sehr weit von der Natur; er entwickelt, gleich demjenigen der Spätgotik, dekorative Reize von ausserlesener Pracht und Feinheit, aber in ihrem rauschenden Strudel ertrinkt nur zu leicht die Klarheit der körperlichen Form.

Und wieder drängen sich einem ganz ähnlich geartete Bestrebungen in der gleichzeitigen Literatur auf: der rhetorische Stil der Kunstprosa verrät diesem Formencharakter merkwürdig verwandte Wesenszüge. Natürlich nicht Platon oder Demosthenes sind gemeint, welche die geschmeidigste aller Sprachen mit seltener Gewandtheit, aber auch mit sicherem Geschmack und Takt handhaben, sondern die schwülstigen Auswüchse des herrschenden Modetons bei manchen ihrer Zeitgenossen. Diese Künstler des Wortes, wie Gorgias und besonders Isokrates, streben nach Grazie und süßer Zier der Rede, nach musikalischer Klangwirkung, und mit dem «*stilo dolce*» ihrer feingedrehten Essays verglichen sehen auch die elegantesten Satzkonstruktionen älterer Prosa-Schriftsteller noch schmucklos und fast nüchtern einfach aus. Mit denselben Mitteln, welche die bildende Kunst anwendet, schmeichelt sich der Zauber dieser melodisch wogenden Sprache ins Ohr, doch auch den gleichen Schwächen fällt sie nur allzuleicht zum Opfer, indem sie sich in leeres Schellengeklingel verliert, in eine prickelnde und glänzende, aber unnatürliche Schönrederei. Gewiß sind sie von einer vollendeten Anmut und untadeligen Harmonie, diese mit Schmuckwerk aller Art verbrämten, in weichen Rhythmen dahin-

gleitenden Satzgebilde; nur wird man ihrer spiegelblanken Politur bald überdrüssig, es fehlt der biegsamen Üppigkeit an Mark und an sinnlicher Kraft. Wir stehen dicht vor der Entartung des Stiles, und von den Gedanken dieser Prunkreden hat man gesagt, daß sie «häufig wie ein Raketenfeuer des Esprits aufsteigen, um sofort zu verpuffen». Allein es gibt eine Gefahr der Phrase auch für die Formenwelt der bildenden Kunst, und die überreife im vierten Jahrhundert ist ihr nicht immer entgangen.

Vor allen Dingen ist es nun die plastische Form, welche diesem Zug zum Weichen und Gelösten folgen muß. Ein neues Stoffempfinden hat sich zur Geltung gebracht, und was früher stramm und fest sich anfühlte, ist jetzt von einer schwellenden Rundlichkeit und geschmeidigen Fülle, gibt dem leisesten Drucke willig nach. Der Mantel des praxitelischen Hermes wirkt auf jedes Auge, das an den stumpfen Flächen, den harten Brüchen und Knetungen älterer Gewandplastik sich müde gesehen hat, wie eine Offenbarung: zum erstenmal kommt hier die weiche Materie des Tuches in sinnlich überzeugender Weise zum Wort. Erst jetzt erhält ein Flügel den sanften Schmelz und das Flaumige natürlichen Gefieders, und selbst in den spröden Marmorkopien der Spätzeit ist die fein empfundene Modellierung eines Vogelkörpers noch wirksam geblieben (Schwan von Timotheos' [?] Leda, Adler der Ganymed-Gruppe von Leodares). Das Fell des Ebers (Giebel in Tegea) ist nicht mehr struppig und mit harten Borsten besetzt, sondern eine unbestimmt wogende Masse. Aber nirgends spricht sich das veränderte Formgefühl so vernehmlich aus wie in der Behandlung des menschlichen Körpers. Alles zäh Gespannte geht verloren und macht einer zunehmenden Üppigkeit und Weichlichkeit im Gefchiebe der Muskeln Platz. Sogar das Bild des Mannes wird mit weiblichen Reizen durchsetzt und gerät immer mehr in den Bannkreis femininer Anmut. Beim Vergleich mit früheren Lösungen werden die polykletischen Jünglingsgestalten stets den Eindruck saftigen Lebens machen, und doch sehen sie trocken und kantig aus, sobald man ihnen eine Figur praxitelischen Gepräges gegenüberstellt, wo alle klaren Muskelgrenzen unter der elastischen Decke einer glatten Haut und einer lockeren Fettschicht sich verlieren.

Das neue Ideal leiblicher Schönheit, welches es auf schmiegsame Weichheit und auf runde Bewegung abstellt, hat nun ein um so leichteres Spiel, als die künstlerische Technik auf allen Gebieten einer ausgesprochen malerischen Behandlung zuneigt. Seit den ersten Anfängen der geometrischen Stilart hatte die Linie mit unumschränkter Gewalt geherrscht, allein vor den Skulpturen, die uns aus dem vierten Jahrhundert erhalten sind, wird es dem Beschauer klar werden müssen, daß ihre Macht vorüber ist. Das lineare Element als bestimmter Formenausdruck wird entweder völlig ausgeschaltet oder in seiner Bedeutung doch so stark herabgemindert, daß es keine entscheidende

Funktion mehr auszuüben hat. Es geht auch ohne die feste Umrandung und Begrenzung der Teile, und das Unschärfe, Verschwommene, das ein Bildwerk durch den Wegfall der beengenden Grenzlinien bekommen muß, erhöht nur seinen optischen Reiz. Der Körper des praxitelischen Hermes zeigt jene sachte gleitende Bewegung der Oberfläche, welche die einzelnen Teile ohne betonten Abatz, in leiser Schwellung ineinander übergehen läßt. Es ist eine unendlich zarte und gelinde Plastik. An dem herrlichen marmornen Jünglingskopf des sogenannten Eubuleus (Fig. 48) möge man nach einem einzigen Schatten suchen, der mit so rückichtsloser Schärfe in das Bild einschneiden würde, wie es etwa beim Kopf des delphischen Wagenlenkers der Fall ist. Wo immer man ansetzt, das Dunkel verläuft und verliert sich ganz leise und unmerklich ins Licht. Nirgends bestimmte Linien und Ränder. Wichtige Stellen sind bestoßen und zerstört, und doch ergänzt man unwillkürlich: die Augenbrauen, die vollen Lippen waren sanfte Wölbungen. Der Meißel dieses Bildhauers kann gar nicht anders als streicheln, der Stein fühlt sich an wie Sammet. Das Haar ist eine luftige, lockere Masse, ein wolliges Vlies; eine Binde schlingt sich durch die üppige Fülle, und da entsteht dann ein elastisches Auf und Ab in dem Lockenwald. Bisweilen macht diese nur andeutende Modellierung, welche auf ein Herausarbeiten des Details verzichtet und die Teile aufweicht zu einem einheitlichen, locker bewegten Relief, einen skizzenhaften Eindruck. Nach der Auffindung des praxitelischen Hermes, dessen kurzes geringeltes Kraushaar in fast formlosen Flocken durcheinanderwogt, hatte man zunächst Mühe, mit dieser impressio-nistischen Manier sich abzufinden; man zweifelte am originalen Charakter der Skulptur, sah in der lässigen Anlage der Haarpartie die Arbeit eines Kopisten, die unvollendet geblieben sei. Allein es ist nun auch nicht so, als ob durch die Bemalung dann eine bestimmtere Note in dieses duftige Chaos gebracht worden wäre; freilich muß die Farbe von vornherein als Wirkungsfaktor mit in Rechnung gezogen worden sein, indessen verschafft die feine Abstufung der Schattentöne der plastischen Form an sich schon ein nahezu farbiges Aussehen, und man vermißt die verschwundene Bemalung hier gar nicht mehr. Und gewiß hat die Aufgabe des Pinsels nicht darin bestanden, nachträglich das nun doch noch auszuführen, was vom Meißel geflissentlich unterlassen worden war: eine genaue Abgrenzung und Zergliederung in einzelne Strähnen. Es ist der unstete Schimmer der Haarmasse in ihrer Gesamtheit, den man durch solche unscharfe Marmorbehandlung vorzutäuschen sucht, und jeder Rückfall in die nüchterne Linearität müßte ihn zerstören.

Viel mehr als das Material der großen Kunst — Stein und Bronze — kommt natürlich der weiche Ton den Wünschen des malerischen Stils entgegen, die Terrakottaplastik erlebt jetzt einen gewaltigen Aufschwung. An den

Tanagrafiguren finden wir die Flächen vielfach in einer Weise verstrichen, daß alle festen Dämme eingeebnet scheinen. Aber selbst das härteste und sprödeste Element muß unter dem Anhauch der glühenden Wärme sich erweichen, der Marmor wird gleichsam entkräftet und entstofflicht. Es gibt Mädchen- und Frauenköpfe von so unsagbar feinem Schmelz, als seien sie vom seidigen Glanz des Mondes übergossen; die Züge des Gesichts sind leicht verhüllt von einem Schleier, der aus Licht und Dunst zusammengewoben ist und alle Linien sanfte verdämmern läßt. Die Formen werden der Sphäre des Greifbaren entrückt, und es ist dabei gleichgültig, ob es sich um ruhige und gestillte Formen handelt oder um lebhaft bewegte. Auch die schwersten Gewandmassen, wenn sie bei heftigem Ausstreiten in Wallung geraten oder vom Sturmwind erfaßt und zerwühlt werden, erfahren eine Wiedergabe, welche die plastische Begrenzung immer entschiedener abweist und die Wirkung dem optischen Schein überläßt. Es dürfte kaum möglich sein, die Stelle anzugeben, wo im Verlauf der Entwicklung das malerische Moment das Übergewicht erhält, aber wenn man eine Rundskulptur aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts betrachtet, wie das in ekstatischem Tanze schreitende Mädchen der Münchener Glyptothek (Fig. 49), so wird man sich der Tatsache nicht verschließen können, daß hier der Übergang zum neuen Sehen bereits vollzogen ist. Nicht mehr der krause Linienzug der flatternden Gewandung ist es, was einen im ersten Augenblicke fesselt, sondern das lockere Durcheinanderspielen von Lichtern und Schatten, von hellen und dunkeln Flecken, nicht in den Rändern der wirbelnden Gewandmassen sitzt der Ausdruck der Unruhe, sondern in den Höhen und Tiefen ihrer Wölbungen, und die Vorstellung des Bewegten ergibt sich gerade aus diesem flutenden Hin- und Herschieben der Form, die sich in keinen festen Rahmen mehr fassen läßt.

In der Relieftchnik des vierten Jahrhunderts führt die verschleiende Modellierung zum Konflikt mit den Grundätzen der Flächendarstellung, und schließlich gelangen wir an einen Punkt, wo dieser Kunstzweig überhaupt sich aufzulösen droht. Der Kontur verliert seine klare Bestimmtheit, wird unscharf und verwachsen, gleichsam angefressen vom Licht. Man hat überall die Empfindung, daß es um die Ecken geht, allein die Ecken — sind nicht eckig. Den Rändern wird alles Harte und Kantige genommen, und der Relieffstil der Mausoleumsfriese ist treffend so gekennzeichnet worden: man müßte, um diese Bilder in flüchtiger Skizze wiederzugeben, Pinsel und Tusche verwenden. Wie luftumflossen stehen die Körper da, aber die Ursache dieser illusionistischen Wirkung ist nicht etwa in einer stärkeren Relieferhebung zu suchen: diese ist vielfach geringer als in Werken der älteren Zeit, den Ausschlag gibt das veränderte Verhalten der Figuren zur Fläche. Die Darstellung hält sich nicht mehr parallel zur Bildebene, sondern in schieferm Winkel zu ihr und lenkt oft genug in gerader Richtung aus ihr heraus. Mit dem Tiefendrang der späteren

Entwicklung, welche mit Hilfe der dritten Dimension bedeutende Raumeindrücke zu erzielen sucht, hat dieses Bestreben im Grunde wenig gemein, von einer Verflechtung mehrerer Raumschichten wird meist noch abgesehen. Die Grab- und Weihreliefs ordnen ihren figürlichen Vorrat gern zu gestaffelten Gruppen, aber größere Frieskompositionen breiten das Ganze in einer einzigen Flucht vor dem Beschauer aus, reihen die Elemente nebeneinander, und nur die einzelne Figur wird immer so gedreht, daß sie dem Bann des Flächenhaften entchlüpft. Der lineare Umriss verliert zusehends an Bedeutung, die reine Seitenansicht kommt fast gar nicht mehr vor. Von den achtzehn trauernden Gestalten des sidonischen Klagefrauenlarkophags steht nicht eine im Profil, auch auf den Weihreliefs und Grabmälern Athens machen die Personen ganz oder teilweise Front gegen das Publikum. Die Scheu vor dem strengen Umriss geht so weit, daß man nun auch die Köpfe auf den Münzen oft in Vorderansicht oder im Dreiviertel gibt, der sehr geringen Relieffstärke zum Trotz. Sogar im reinen Flächenbild (gravierte Bronzespiegel, Elfenbeinzeichnungen aus Südrussland) sträubt sich jedes einzelne Glied gegen den Zwang, sich in schlichtem Profilkontur zeigen zu müssen, ob es natürlich aussehe oder nicht, die Körper winden sich aus dem Grunde los, und die Erscheinung schwebt frei und aller Fesseln ledig im Raum dahin.

In der Malerei gerät die Herrschaft der linear faßbaren Formen mehr und mehr ins Wanken. Zwar gibt es noch immer einen «rotfigurigen» Vasenstil, wo sich das Gegenständliche des Bildes hell vom schwarzen Grunde absetzt, und in gewissen Lokalgattungen, wie in der böotischen Keramik, hat sich sogar die «schwarzfigurige» Manier bis tief ins vierte Jahrhundert gehalten (sog. Kabirionvasen), allein die Ähnlichkeit mit dem Verfahren des archaischen Kunsthandwerks ist von alleräußerlichster Art und erstreckt sich lediglich auf die Tatfache, daß hier wie dort Figuren und Dinge in dunkler Silhouette vor einer hellen Fläche stehen. Aber einmal ist die Silhouette in der Farbe nicht mehr einheitlich, sondern mit lockerem Pinsel so wenig sorgfältig und oft so ungleich aufgetragen, daß der dunkle Firnis in den verschiedensten Tönen spielt und der Eindruck der geschlossenen Masse völlig verloren geht. Die Bilder sind keine Schattenriffe, sie wirken dank ihrem unfesten Farbeauftrag bisweilen fast körperlich rund, selbst die flott hingepinselten Efeublätter der Ornamente scheinen sich zu krümmen. Wo einzelne schwarze Linien über den Bildgrund laufen, sind sie nicht als scharfe Striche gezogen, sondern flau und wässrig, und die Umriffe nehmen leicht ein unsicheres Zittern und Wackeln an. Vor allem aber will die flüchtig eingeritzte Innenzeichnung um jeden Preis den Schein der Rundung erwecken, indem sie Verkürzungen und Schrägrichtungen andeutet, und damit wird einer eigentlichen Silhouettenwirkung von vornherein der Boden entzogen. Die Figur hält keiner bestimmten Ansicht stand, denn selbst hier gehört das klare Profil

jetzt zu den Seltenheiten. Das gleiche wäre zu sagen von der Technik der neuen rotfigurigen Malerei. Für sie ist die alte Benennung im Grunde gar nicht mehr am Platz, wird doch durch eine oft recht aufdringliche Verwendung von Deckfarben und durch reichlich aufgesetztes Gold ein möglichst bunter Gesamteindruck angestrebt. Als große Tupfen, in breiten Flächen werden die polychromen Zutatzen auf das Bild geworfen, und immer mehr sieht sich die saubere Zeichnung von der Farbe verdrängt. Es ist schließlich eine durchaus folgerichtige Weiterbildung dieses Verfahrens, wenn die Hauptfigur als plastisch modelliertes Relief oder als weiße Silhouette hingefetzt wird; es gibt eine spätattische Vasenklasse, welche die Dekoration ausschließlich mit weiß aufgemalten Szenen und Ornamenten bestreitet (Fig. 51), und der Gegensatz von schwarzer Glazur und schimmerndem Bildschmuck hat seinen unbestreitbaren Reiz. Nur wird man sich darüber klar sein müssen, daß in diesem Aufblitzen blendender Helligkeiten der Fläche der Gefäßwand und damit der Festigkeit des ganzen Baues der denkbar gefährlichste Feind entstanden ist.

Das Kolorit dieser Kunst, auf Farbangemälden sowohl wie in der polychromen Plastik, ist durchweg auf eine sanfte und lichte Gesamtwirkung gestimmt und alles eher als realistisch empfunden. Von den Terrakotten haben sehr viele ihren bunten Überzug noch unversehrt erhalten: es sind ganz zarte Töne, in den mannigfachen Nuancen von Blau und Rot, daneben Gelb und Violett; das Weiß der Grundierung gibt die Folie ab für dieses heitere Farbtreiben, und Einzelheiten werden leicht vergoldet. Der derben Kraft und den oft schrillen Gegensätzen, wie sie die Färbung der Wirklichkeit zeigt, bringt diese Periode kein Verständnis entgegen, und es wäre völlig verkehrt, sich die Figuren eines Skopas und seiner Zeitgenossen in der brutal-sinnlichen Art etwa der spanischen Barockskulptur bemalt zu denken. Vom ursprünglichen Aussehen der Marmorbemalung im vierten Jahrhundert, die bis auf spärliche Reste jetzt verschwunden ist, dürften uns gerade die Tonstatuetten eine verlässliche Vorstellung geben, da sie gewiß nicht nur in bezug auf Formcharakter und Stellungsmotive durchaus im Banne der monumentalen Plastik stehen. Praxiteles hat, wie die Überlieferung berichtet, den größten Wert darauf gelegt, daß der berühmte Maler Nikias die farbige Tönung seiner Statuen übernahm, was an den Bildern dieses Meisters vor allem bewundert wurde, war die Feinheit der Übergänge in der Behandlung von Licht und Schatten, und der weiche Schmelz seines Pinsels mußte dem «sfumato» der malerischen Marmortechnik wesensverwandt und mit ihren uncharfen Formen zu organischem Einklang zu verbinden sein. Der Farbens Schmuck des Bildwerkes ist jetzt keine feste Haut mehr wie in den älteren Stilperioden, die straff und zäh den plastischen Kern umspannt; er spielt gleich einem Hauch darüber hin, lose und beweglich und stets bereit sich zu verändern. Und wenn



der Künstler des sidonischen Alexanderarkophags, dessen reich abgestufte Farbenharmonie sich zweifellos in den Bahnen attischer Übung bewegt, den Metallschimmer eines gewölbten Rundschildes, den Glanz des Auges durch aufgesetzte helle Lichter vorzutäuschen sucht, so handelt es sich um ein im eigentlichen Sinne malerisches Verfahren, das doch wohl schon von Nikias angewendet worden ist. Mit Recht hat man an den «feuchten Blick» der knidischen Aphrodite von Praxiteles erinnert und die Erklärung eben in der neuen Technik des Malens gesucht, welche die Lokalfarbe der Dinge nicht mehr als feste Größe anerkennt, sondern sie auflockert und je nach der Beleuchtung schillern und sich wandeln läßt. Es darf als sicher angenommen werden, daß auch die gleichzeitige große Malerei im Zeichen dieser verschleiernnden Farbigkeit gestanden hat. Das stilistisch jüngste Stück unter den Marmorbildern aus Herkulaneum («Der müde Silen») verzichtet bereits auf jede Strichschattierung, der Umriss tritt zurück, die Buntheit wird durch Mischöne aufs feinste abgestuft, Hell und Dunkel fließen schummerig ineinander. An einem aus Etrurien stammenden bemalten Sargkasten in Florenz sind die lebhaft farbigen Szenen (Amazonenkämpfe) ganz in Sonne und Dunst getaucht, alles ist Ton und Übergang, und das Licht hat jede Härte aufgelogen.

Der Widerwillen dieser Kunst gegen den Kontrast und damit gegen alles kraftvoll Entschiedene überhaupt hat nun auf die Bildkomposition eigentlich zersetzend gewirkt. Schon die Verleugnung des Profilumrisses und das eigeninnige Verwenden der Vorderansicht zeigt sich sehr bald als verhängnisvoll. Indem beinahe sämtliche Personen, selbst in umfangreichen Darstellungen erzählender Art, die Drehung nach vorne machen müssen, isolieren sich die figürlichen Elemente zu sehr, die Szene droht auseinanderzufallen, die Klarheit des inhaltlichen Zusammenhangs trübt sich, und das Bild wird situationslos. Aus diesem Grunde will der Reliefschmuck der praxitelischen Basis aus Mantinea, trotz seiner vorzüglichen plastischen Arbeit, nicht recht befriedigen; die Träger der Handlung, aber auch die als Zuschauerinnen gedachten Mufen sitzen oder stehen größtenteils mit Front gegen das Publikum wie die Opernsänger an der Rampe. Die Befreiung des Bildes aus dem flächenhaft Gebundenen wirkt hier tatächlich nichts weniger als befreiend, denn sie hat einen empfindlichen Verlust an Natürlichkeit und Ungezwungenheit in der Wiedergabe des Vorganges zur Folge. Selbst das großartige Säulenrelief vom Artemision zu Ephesos stellt in dieser Hinsicht eine nicht unbedenkliche Lösung dar, weil die Beziehungen der Personen zueinander unter dem eiteln Sichzurhaufstellen des einzelnen Körpers leiden, die Geschichte wird undeutlich und ihr Verständnis erschwert. Die Malereien einer spätattischen Vasengattung (sog. Kertscher Vasen) geben in der Regel ein ganz lockeres Nebeneinander der Figuren, die durchaus als Einzelbilder wirken und in mög-

licht gefälligen Posen so gruppiert sind, daß eine jede mit dem Beschauer kokettieren und das Augenmerk auf sich ziehen kann. Die Handlung selbst erscheint nebenächlich, in vielen Fällen ist überhaupt keine da. Daß der Maler sich gar nicht anstrengt, sein Thema mit logischer Schärfe und in möglichst selbständiger Weise zu bearbeiten, verrät sich in der überaus häufigen Verwendung von Motiven der monumentalen Plastik (besonders praxitelische Typen findet man zahlreich vertreten), die oft recht willkürlich und lose dem Ganzen eingeordnet sind. Wie es in jenen Profakunstwerken des Iokrates von Gemeinplätzen und leeren Redensarten wimmelt, die bloß als formale Bindemittel, mit Hilfe von Assonanz und Reim oder rhythmischem Tonfall, für eleganten Fluß der Satzreihen zu sorgen haben, so ist auch die Aufgabe dieser sachlich belanglosen Füllfiguren eine lediglich dekorative; sie sprechen zum Auge, nicht zum Verstand. Im gleichen Grade jedoch, in dem die Bühne sich mit dem schmucken, aber gleichgültigen Statistenpersonal bevölkert, verliert die Szene selbst an eindringlicher Kraft und löst sich in ein harmonisches Gewoge schöner Körper und nur allzu gefügiger Bewegung auf.

## 2. Weiche und weidliche Art.

Ein Jahrhundert ist vergangen seit jener Sturm- und Drangperiode der Freiheitskriege: selten hat in so kurzer Frist die gesamte Lebenshaltung eines Volkes so gründlich sich verändert wie diejenige des Griechentums innerhalb dieses Zeitraums. Vergleicht man das Ende der klassischen Kunst mit ihren Anfängen in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts in Hinblick des Stoff- und Stimmungsgehaltes, so wird man überall auf die denkbar schärfsten Gegensätze stoßen. Und der entscheidende Eindruck dürfte der sein, daß der herben Frische und drängenden Kraft, welche dort das Wesen allen künstlerischen Ausdrucks bestimmen, hier ein passives und in seinem Kerne weidliches Verhalten gegenübersteht. Es hat schon seine tiefere Ursache, daß die schlafe Üppigkeit der Orientalennatur zu keiner anderen Zeit eine so überzeugende Wiedergabe im Rahmen der griechischen Kunst hat finden dürfen wie jetzt, wo das Hellenentum sich lässig in die Polster eines schwelgerischen Genießens lehnt. Ist die Gestalt des «Mausolos» vom Grabmal zu Halikarnas nicht die gegebene Verkörperung einer trägen phlegmatischen Vornehmheit überhaupt? Sie erinnert an die «Domherren»-Typen altionischer Stifterstatuen aus Didyma und Samos: nicht bloß durch ihre schwammigen Leibesformen, die schleppende und schwerfällige Tracht, das nach hinten gestrichene lange Haar, es ist derselbe Geist, der aus diesen protzigen Bildnissen zu uns spricht, die satte Ruhe eines in schwüler Atmosphäre bequem gewordenen Daseins. Nur daß die Herrscherfigur vom Mausoleum ihre Vorgänger und Ahnen an sinnlicher Lebenswahrheit bei weitem übertrifft, stumpf und müde

blickt das Auge, die Lippen sind dick, Kinn und Wangen feist und rund. Die Art aber, wie dieser Körper sich auf seinen Stützen wiegt, und wie er die Bürde lastender Gewandmassen trägt, ist der Haltung des weiblichen Gegenstückes (sog. Artemisia) sonderbar verwandt, und hier ist es klar, daß wieder einmal das Feminine den Ton angeben will in der großen Welt.

In der Tat gerät nun das Männerideal in eine so starke Abhängigkeit von den herrschenden Begriffen frauenhafter Schönheit und Anmut, daß selbst das Sinnbild unbändiger Kraft dem modischen Zeitgeschmack sich unterwerfen muß. Herakles wird zum schlanken Epheben, die Muskeln, mit welchen er Wunder der Stärke verrichten soll, sind schwellend weich, und es gibt Beispiele, wo sein Gesichtsausdruck schmachtend und voll schwärmerischer Verträumtheit ist. Kein Künstler denkt jetzt daran, dem Publikum eine jener gewaltigen Krafterleistungen vorzuführen, welche das Entzücken und Staunen früherer Generationen waren, hätte er Löwenfell und Keule nicht bei sich, man erkannte den Heros nicht mehr. Ähnliches ließe über den Meleager des Skopas sich sagen. Vom Theseus des Parrhasios heißt es, er habe ausgehoben, als sei er «mit Rosen genährt», das Recht auf einen zarten Teint will auch der Krieger haben. Wie weit im Grunde die neue Zeit abgerückt ist von allem, was für das ältere Griechentum Inhalt und Wesen echter Männlichkeit bedeutet hat, zeigt das auffällige Verschwinden des Athleten aus der Kunst. Das Interesse an energischer Leibesübung, an physischer Leistungsfähigkeit überhaupt geht verloren, Szenen aus der Palästra kommen fast gar nicht mehr vor. Wohl gibt es noch Ehrenstatuen siegreicher Wettkämpfer, aber es ist bezeichnend, daß man die Darstellung der Aktion grundsätzlich meidet und dafür gern das leichte Genremotiv des Sichschabens wählt. Und während für den Bildhauer der älteren klassischen Kunst das Athletenbild zu den vornehmsten Aufgaben monumentaler Plastik gehörte, geben die führenden Meister diese Angelegenheit jetzt völlig aus den Händen. Praxiteles war nicht zu haben für die Verherrlichung körperlicher Kraft, sein Hermes ist etwas anderes als der Gott des Gymnasiums, die Pracht und das Ebenmaß seiner Glieder sind ein Geschenk des Himmels, und nicht auf dem Turnplatz hat er sie sich erworben.

Die Vorliebe für den Reiz des Jugendlichen hat das praxitelische Zeitalter mit Polyklet und dessen engerem Kreis gemein, ja es fehlt auch im vierten Jahrhundert nicht an statuarischen Bildungen, die im Stand und in den Proportionen sich noch recht nahe an den polykletischen Kanon halten. Indessen, damit sind die Merkmale der Verwandtschaft auch erschöpft, dem Knabenideal dieser Spätzeit, wie es uns etwa im Typus des Leydener Pan vertreten ist, eignet eine flaumige Weichheit, von welcher der herbere Sinn des fünften Jahrhunderts noch nichts weiß. Es ist der Zauber einer holden und fast süßlichen Anmut, der jetzt das Bild der männlichen Jugend umgibt. Die

Metamorphose, welche die Gestalt des Eros im Verlauf der Entwicklung erfahren sollte, ist ein sprechender Beleg für diese zunehmende Verzärtelung, besonders lehrreich deshalb, weil es sich um die freie Personifikation eines rein abstrakten Begriffes handelt, die jede Epoche in ihrem Sinne wieder anders formt. Noch für die Parthenonkunst ist Aphrodites Sprößling ein gesunder Junge, das folgende Jahrhundert will ihn mädchenhaft schön. Auf Vasenbildern erblickt man den Liebesgott bisweilen nach Weiberart aufgeputzt, mit Perlenketten und Spangen reich geschmückt, mit kokett in Schleifen aufgebundenem Haar; er sieht dann den Mädchen zum Verwechseln ähnlich, und oft ist er weiß gemalt wie sie. Entstanden ist ja diese Verkörperung der Sinnenliebe zu einer Zeit, wo die erotischen Beziehungen zwischen Männern das gesellschaftliche Leben der Griechen so mächtig beeinflusst und durchdrungen haben. Die Liebe zum Knaben ist adelig, das findet seinen Ausdruck auch in der bildenden Kunst: auf den Epheben als auf sein vornehmstes Opfer hat der gefiederte Gott es abgesehen; ihm gilt sein Pfeil, doch auch sein Kranz gilt ihm. Gegen Ende der klassischen Periode ist es gerade umgekehrt, nur noch um Mädchen sehen wir Eros flattern, ihnen wendet seine ganze Gunst sich zu, und nur in Frauenlocken sichtet er seine Krone. Hätte das vierte Jahrhundert den Liebesengel überhaupt erst zu erfinden gehabt, wer weiß, ob es nicht ein weibliches Wesen geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben wäre.

Wenn dieser Zeit für etwas das Verständnis fehlt, was früher in hoher Geltung gestanden, so ist es das Spröde und Herbe einer strengen Jungfräulichkeit. Das Bild der Athena hat einen guten Teil seines Ansehens eingebüßt. Wo in der jüngeren Vasenmalerei die einst so mächtige Göttin uns begegnet, was übrigens selten genug geschieht, ist alles Männlich-Stolze von ihr abgefallen, und ihre Erscheinung bewahrt kaum noch einen Zug der einstigen Kraft. Ihre Haltung ist bewußt graziös, wie die anderer Frauen, die Schultern sind schmal, die Hüften breit. Das archäologische Museum zu Florenz besitzt die lebensgroße Bronzekopie einer Athenastatue, welche deutlich die Eigenart praxitelischen Stiles verrät, und es ist erstaunlich, wie leicht sich die kriegerische Tochter des Zeus, trotz Helm und Ägis, hier in die Rolle einer mondänen Dame gefunden hat; mit künstlerischem Wurf und durchaus nach den Regeln der herrschenden Mode ist der Mantel um die schlanke Gestalt geschlungen. Und wenn Demetrios von Alopeke Athena mit der Leier darstellt und ihre Hand die Saiten rühren läßt, so kommt er damit gewiß dem Verlangen des athenischen Publikums entgegen, das von seiner Göttin jetzt andere Töne zu hören wünscht als das eherne Klirren der Waffen. Zu keiner Zeit ist das Sanfte und Schmieglame weiblicher Natur so fein empfunden, so begeistert gefeiert worden; ja es hat den Anschein, als seien für das Besondere der Frauen Schönheit der Welt erst jetzt die Augen aufgegangen. Zu

Tausenden bringen die Werkstätten von Tanagra ihre reizenden Tonfiguren auf den Markt, und so unerschöpflich ihr Vorrat an Motiven auch erscheint, das Thema ist immer dasselbe: die heitere Anmut der jungen Frau. Am entzückendsten ist sie da, wo der Leib unter Schleiern und Mänteln fast völlig verschwindet, denn hinter der wogenden Hülle spürt man einen Körper von ganz anderer Art, als ihn die schwere Peplostracht der frühklassischen Epoche verbirgt; die stattliche und reife Gliederpracht eines majestätischen Frauenideals hat dem blühenden Frühling das Feld geräumt.

Dem Wesen solchen Körpergewächses entsprechend sind nun auch Haltung und Gebärde von einer weichen Lässigkeit. Das gilt schon für die Bildwerke der Parthenonzeit, und es liegt durchaus in den Richtlinien der Entwicklung, wenn dann im vierten Jahrhundert ein bequemes und passives Sichgeben schließlich die Oberhand gewinnt. Allein zunächst hat dieses lockere Verhalten gar nichts Schwächliches, es ist der betonte Ausdruck des Freiheitsgefühls und jenes stolzen Selbstbewußtseins, welches das Hellenentum auf der Höhe seiner kulturellen und geistigen Macht erfüllt. Jede Bewegung spricht davon, auch dem Niedrigsten und Geringsten im Volke scheint die vornehme Sicherheit des Auftretens angeboren zu sein. Wie die Magd des Hegeloreliefs (Fig. 36) vor ihre Frau hintritt, um ihr das Schmuckkästchen zu reichen, so hat in der ganzen älteren Kunst noch nie eine dienende Gestalt gestanden: bescheiden und demütig, und doch mit einer natürlichen Vornehmheit, frei von jedem bewußten Zwang, und nach dem Adel ihrer Erscheinung und ihres Sichbewegens sind Herrin und Sklavin Schwestern. Die Art, wie der Idolino (Fig. 37) seine Opferspende gießt, würde eine andere Zeit wohl als allzu lässig und der Weihe des Augenblicks wenig angemessen empfunden haben. Der Archaismus weiß es nicht anders, als daß man bei gottesdienstlichen Handlungen straff und gefammelt sich hinzustellen habe; der Mensch der klassischen Periode dagegen streift die Fesseln steifer Etikette von sich ab. Der Parthenonfries schildert uns eine Kultszene von erhabenster Feierlichkeit, und die Mädchen, welche den versammelten Göttern sich nahen, schreiten wohl züchtig und still daher, in ehrfürchtiger Haltung, mit gesenkter Stirn; aber losgelagt haben sie sich von allem schüchtern unterwürfigen Tun. Es ist ganz selbstverständlich, daß man selbst in frommer Andacht die Freiheit seiner persönlichen Würde nicht verlieren darf. Auch Priester und Priesterin verrichten unter den Augen der Gottheit ihren Dienst in einer Weise, die auf älteren Darstellungen sakralen Inhalts schlechterdings undenkbar wäre, so wenig deckt sich diese schlichte Selbstverständlichkeit des Handelns mit den überlieferten Gewohnheiten religiösen Zeremoniells. Man vergleiche die Gefäßträger, die an der Panathenäenprozession teilnehmen (Fig. 42), mit dem Kalbträger von der Akropolis: läßt sich ein größerer Gegensatz denken als derjenige zwischen der soldatisch gezwungenen Achtungsfellung der archaischen Statue und der

ruhigen Unbefangenheit, mit der hier die Schulter das Weihgeschenk hebt? Oder man erinnere sich jener stutzerhaft geredkten Pole, welche der Manierismus seinen Reiterbildern zu geben liebt, und betrachte dann das freie und gelöste Gehaben der Parthenonreiter, es ist die Elite der athenischen Ritterchaft, und ein repräsentatives Schauspiel soll es sein, allein es fehlt ihm alles militärisch Gefährliche. Jeder hält sich zu Pferde, wie es ihm paßt, und darum jeder wieder anders: alle aber tun es mit derselben geschmeidigen Lässigkeit, welche im perikleischen Athen das Zeichen freien Anstands ist.

Auch hier wieder empfiehlt es sich darauf zu achten, wie die Gefinnung der neuen Zeit im Benehmen der Götter sich spiegelt. Sie sind allgegenwärtig, und wo immer die Vasenmalerei reifen Stils eine Episode des Mythos schildert, pflegt man auch den Gestalten der Überirdischen zu begegnen, die von erhöhtem Standort aus dem Vorgang als Zuschauer folgen. Nichts soll sich ihrem Blick entziehen, indessen hat es den Anschein, als könne auch das wichtigste Geschehen ihre olympische Ruhe nicht erschüttern. Der Begriff des Majestätischen verlangt die gelassene Reserve. Fast gleichgültig streift ihr Auge das Schauspiel, das sich ihnen bietet, in kühler Hoheit liegen oder thronen sie, und in einer Haltung, die mit der erregenden Leidenschaftlichkeit der Handlung selbst oft in sonderbarem Widerspruch steht. Im Ostfries des Parthenon sehen wir die Vornehmsten der Götter versammelt, um den Panathenäenzug zu betrachten und der Übergabe der Geschenke beizuwohnen, in bezug auf Thema und Komposition ist die Szene der Göttergesellschaft jenes archaischen Frieses aus Delphi (Fig. 20, vgl. S. 72) nächstverwandt, aber kein anderes Beispiel dürfte die Umwertung aller Werte dem Beschauer so lebendig zum Bewußtsein bringen, wie es ein Vergleich gerade dieser beiden Denkmäler zu tun vermag. Das Neue, was die Parthenonkunst hier bringt, ist die völlige Entspannung aller erzwungenen Beherrschtheit. Die Götter verkürzen sich die Zeit des Wartens in freier Unterhaltung. Neben Athena hat Hephäst sich hingesetzt, so recht behaglich und gemächlich, den langen Krückstock stützt er unter die Achsel, mit gekreuzten Füßen lehnt er sich zurück, dreht sich mit halbem Leibe um und spricht so über die Schulter weg zu seiner Freundin. Auch die übrigen Götter machen keine Umstände, man ist unter sich, man kennt sich seit langem, und die beengenden Schranken konventioneller Förmlichkeit haben keine Geltung hier. Da zieht einer das Bein in die Höhe, schlingt die Hände ums Knie, krümmt lässig den Rücken. Seine Nachbarin sitzt ganz zusammengekauert und staunt vor sich hin, ihr Kleid ist in Unordnung geraten, doch in diesem Kreise achtet keiner darauf. Viel großartiger noch als im Fries ist diese Freiheit in Gruppierung und Bewegung der Gottheiten im östlichen Giebel des Parthenon, wo das Wunder von Athenas Geburt in Gegenwart der Olympier erzählt wird. Das trauliche Zusammensein dieser machtvollen Gestalten nimmt sich aus wie eine Raft

im Freien, wo jeder es sich nach Möglichkeit bequem machen darf. Die Frauen schmiegen ihre Leiber aneinander, und Dionysos, der weichlichste von allen, hat sich der Länge nach auf ein eigens zurechtgemachtes Polster von Pantherfell und Mantel gebettet und träumt in die Sonne hinaus. Er liegt abgewendet, noch unberührt von dem, was geheimnisvoll um ihn raunt und rauft; er dehnt und reckt sich wohligh und in süßem Nichtstun: «Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!»

Im vierten Jahrhundert nimmt dieses läßliche Gebaren wie gesagt Formen an, die sich nur noch als Ausdruck der Trägheit deuten lassen. Auf Urkunden- und Weihreliefs sitzen oder stehen die Personen bisweilen wie gelähmt da, die Körper sinken schlaff in sich zusammen. Wenn Asklepios eine Schar von Bittlehenden empfängt, so denkt er nicht daran, in seinem breiten Sessel sich emporzurichten, und während der feierlichen Handlung lehnt selbst die Göttin der Gesundheit sich müßig gegen einen Baum, als ob die Beine ihren Dienst verlagten. Das Müdesein als Thema künstlerischer Darstellung nimmt einen breiten Raum ein im Stoffbereich dieser Zeit; Motive von unendlichem Reiz hat ihm die Terrakottaplastik entlockt. Mit einer gern zur Schau getragenen geschmeidigen Grazie lagern die Mädchen auf felsigem Sitz, vom Tanzen ermattet und ganz aufgelöst in seliger Ruhe. Wie hübsch ist das Idyll jenes Marmorgemäldes aus Herkulaneum, wo freundliche Frauen um den reisemüden Silen sich forgen, der da im Schatten einer Platane sich niedergelassen hat und nicht mehr weiter kann, und auch sein braver Grauschimmel ist offensichtlich dem Ende seiner Kräfte nahe. Doch sind es nicht bloß niedliche Genrestücke solcher Art, welche die Stimmung der Siesta stunde wiederzugeben suchen; sogar die monumentale Plastik schlägt nun ähnliche Töne an, es sei nur an den praxitelischen Hermes erinnert, oder an den ausruhenden Satyr, von dessen sonnendurchwärmtem Körper das ganze Glück des Faulseins strahlt. Und in diesem Zusammenhang mag auch erwähnt werden, daß die überzeugendste Personifikation des Schlummers, welche die Kunstgeschichte kennt, eine Schöpfung des vierten Jahrhunderts ist. Oder gibt es ein feineres Sinnbild des «gliederlösenden» Schlafes als die herrliche Hypnos-Statue, die uns in mehreren Wiederholungen und Nachbildungen erhalten ist: leise, unhörbar, auf samtenen Sohlen huscht der Knabe einher, er selber wie im Traum befangen, mit geneigtem Haupt und seltsam weichen Bewegungen, und träufelt aus seinem erhobenen Horn den Mohnsaft auf die müde Welt.

Es gehört weiter zum Wesen dieser Kunst, daß sie gar so gern auf spielerisches Tun, auf ein loses und lockeres Getändel sich einläßt. Quält da doch selbst der liebe Gott ein Tier zum Scherz (Apollon Sauroktonos); aber es ist wirklich ein heiteres Scherzen, harmlos und von einer Anmut, welche dem Vorgang alles Quälende nimmt. Menschen beim Spiel hatte

auch die ältere Zeit bisweilen dargestellt, und nicht die Tatsache, daß dieser Stoff jetzt häufiger behandelt wird als früher, ist das Entscheidende, sondern die Art, wie es geschieht. Man rufe sich die oben besprochenen Bilder solchen Inhalts ins Gedächtnis zurück. Wenn mitten im Lärm des Lagerlebens die Helden Aias und Achill sich an ihr Brettspiel setzen (Fig. 23, Vase der Exekias), so betreiben sie das Geschäft mit einer strengen Sorgfalt, mit gespanntester Aufmerksamkeit, und noch bei den «Knöchelspielerinnen» des herkulanensischen Marmorgemäldes (Fig. 46) hat die Szene, wie das Gebaren der hintenstehenden Mädchen lehrt, ihren keineswegs harmlosen Unterton. Nun aber empfindet man deutlich: es ist nicht mehr Ernst, das ganze Geschehen hat heiteren Charakter, atmet nichts als Frohsinn und Vergnügen. Vasenbilder und Terrakotten werden nicht müde, das Thema auf immer neue Weise zu behandeln, oft auch mit dem pikanten Zug, daß schäckernde Erosen sich unter die Gesellschaft der Mädchen mischen und sich an ihrem Spiel beteiligen. Auch ein wirkliches Verständnis für kindliches Wesen und Treiben erwacht erst jetzt. Zahlreiche Kännchen des spätrotfigurigen Stils sind mit niedlichen Bildern geschmückt, welche das Leben der Kleinen uns vor Augen führen in seiner ganzen drolligen Liebenswürdigkeit, wie sie auf allen vieren am Boden krabbeln, auf unsicheren Füßen die ersten Gehversuche wagen, mit ihrem Spielgerät oder mit ihrer tierischen Kameradschaft herumtollen. Es handelt sich da um Formen des menschlichen Daseins, für welche der älteren Kunst einfach das Organ gefehlt hat, und denen jetzt so eifrig nachgegangen wird, als habe man plötzlich eine ganz neue Welt von entzückender Naivität entdeckt. Das Unfertige des kindlichen Körpers, das Fahrige und Unbeherrschte seiner Bewegungen, die weiche Anmut seiner Haltung, die noch jeder Festigkeit entbehrt: das alles sind Dinge, wie sie dem Zeitgeschmack besonders zufagen mußten. Auf archaischen, noch auf frühklassischen Denkmälern unterscheidet sich die Kindesgestalt von derjenigen des Erwachsenen durch ihren verkleinerten Maßstab und in der Regel durch eine betonte Schwächigkeit von Rumpf und Gliedern, allein das Verhältnis der Körperteile zueinander ist daselbe, und jeder Bewegungsvorgang vollzieht sich nach Gesetzen, wie sie nur dem vollentwickelten Organismus abzunehmen sind. Das vierte Jahrhundert dagegen hat einen außerordentlich feinen Sinn für die Eigenart der kindlichen Gebärde, und erst jetzt kommen die Körperformen des ersten Lebensalters wirklich zu ihrem Recht, das Rundliche und Flaumig-Weiche, die zarten Schwellungen eines Leibes, dessen Bänder noch nicht straffgezogen sind. Sogar in die feierlichen Räume der sakralen Denkmalskunst darf nun der Putto seinen Einzug halten. Mit offenbarer Freude an der heiteren Gegenfätzlichkeit des Vorwurfs wird einer stattlichen Gottheit ein strampelndes Bübchen in die Arme gelegt (Kephilodot: Eirene und Plutos; Praxiteles: Hermes und Dionysos); das Motiv erfreut sich der größten Beliebtheit und



schillert in allen Tönen schelmischer Neckerei. Die hübsche Gruppe der mit ihrem Eros tändelnden Aphrodite auf der Vase Fig. 51 könnte sehr wohl einem monumentalen Vorbild entlehnt sein.

Wenn nun die Friedensgöttin dem Kinde, welches den Reichtum verfinn= bildlichen soll, ihr Antlitz zuneigt, wenn Hermes seinem kleinen Bruder scherzend die Frucht des Weinstocks reicht, so geschieht es mit einer weichen Zärt= lichkeit, wie sie dem Ausdrucksvermögen der älteren Kunst noch nicht zu Gebote stand. Nicht als ob dort der Anlaß zu solcher Stimmung gefehlt hätte. Die liebevolle Beschäftigung mit dem Kinde hat schon der Archaismus zum Vorwurf sepulkraler Darstellungen gewählt (Fig. 24, Relief in Villa Albani, vgl. S. 71), und es ist die gleiche Art der Gruppierung, die uns noch auf Grabmälern der reifen klassischen Periode begegnet (z. B. Relief im Haag). Und doch findet die Kunst für das Natürliche der Beziehungen zwischen Mutter und Kind erst jetzt das richtige Wort. An der Befangenheit der formalen Mittel liegt es nicht allein, wenn die Vorstellung des Zueinander= wollens beim Betrachter des archaischen Denkmals ausbleibt, erst in einer Zeit, welche alle Bande gemessener Haltung lockert, wird auch das Bedürfnis nach freierem Austausch von Gefühlsregungen wach, und man hört nun herzliche Töne, die bis dahin geschwiegen. Es mag mit in den allgemeinen Zeitver= hältnissen begründet sein, welche das private Leben mehr in den Vordergrund des Interesses rücken, daß die Empfindung für die Reize familiärer Innig= keit und des intimen Milieus überhaupt das gesamte künstlerische Schaffen jetzt so mächtig durchdringt. Ob es in der Grabmalplastik des vierten Jahr= hunderts um das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern, zwischen Ehe= gatten oder Geschwistern sich handelt, stets hat die Szene den Anstrich einer warmen persönlichen Teilnahme, und der so häufig dargestellte Handschlag ist nun mehr als nur ein äußeres Zeichen der Zusammengehörigkeit, man spürt es, daß hier der Mensch zum Menschen drängt. Die Kleinkunst bringt oft allerliebste Genregruppen: Freundinnen, die in zärtlicher Unterhaltung sich ihre Herzensgeheimnisse anvertrauen, leise miteinander tuscheln, und immer tiefer dringen wir in die Verschwiegenheit und trauliche Stille der vier Wände ein. Auch die Götter verwehren dem Sterblichen nicht den Einblick in ihre Häuslichkeit. Die Weihreliefs an Asklepios und seine Sippe sind Bilder einer echten Familienatmosphäre, wo man sieht, wie gemütlich es in den höchsten Kreisen zugehen kann. Sogar die Geschöpfe der Wildnis bekommen fried= liche Anwandlungen, lernen das Glück im Winkel schätzen, und in diesem Sinne hat Zeuxis sein berühmtes Kentaurenidyll gemalt.

Es mag belanglos erscheinen, und doch ist auch das recht bezeichnend für die Geistesverfassung dieser Zeit, daß die Neugier des Künstlers in so auf= fälligem Grade den Intimitäten der Körperpflege gilt. Wie es nun hauptsächlich Toilettegefäße und Boudoirartikel sind, an welchen der Vafen=

maler seine Kunst ausübt, so wird auch der Stoff für ihre zierlichen Bilder mit Vorliebe dem Leben im Frauengemach entnommen. Hatte die ältere rotfigurige Malerei an kriegerischen Rüstungsszenen Gefallen gefunden, wo Soldaten oder Amazonen eilig sich zum Kampfe waffnen, so verliert dieser Stoff nun jedes Interesse, dafür werden wir mit allen Einzelheiten der Damengarderobe bekannt gemacht. Wir sehen, wie Frauen und Mädchen ihr Adonisfest vorbereiten, wir wohnen der Schmückung der Braut oder ihrer Entkleidung bei, und auch die Tür des Frauenbades bleibt uns nicht verschlossen. Kein Künstler der früheren Zeit würde darauf verfallen sein, die Geschichte von Peleus und Thetis so zu erzählen, wie sie auf der oben erwähnten spätattischen Vase im Brit. Museum geschildert wird. Der Held hat das Versteck gefunden, wo die jungen Mädchen baden, die Freundinnen der Thetis entfliehen oder verhüllen hastig ihre Blöße, während sie selbst dem frechen Eindringling zur Beute wird, an Stelle des alten Ringkampfschemas bekommt man das prickelnde Schauspiel, wie sich der schimmernde Frauenleib dem Griff des Siegers vergebens zu entwinden sucht: eine sehr rationalistische Umdeutung des alten Vorwurfs. Noch kühner ist die Art, wie ein frühunteritalischer Krater das Urteil des Paris in Szene setzt. In lauschiger Wald-einsamkeit, in der Nähe eines Quellheiligtums machen die drei Göttinnen rasch noch Toilette, indes ihr Führer Hermes dem jungen Prinzen die nötige Aufklärung erteilt, Aphrodite nestelt an ihrem Kopfschmuck, Hera betrachtet sich prüfend im Spiegel, Athena aber hat ihre Waffen abgelegt und wäscht sich am Brunnen die Hände. Es ist nützlich sich zu erinnern, daß diesen lockeren Genredarstellungen die praxitelischen Götterbilder gleichzeitig sind. Wie ein Kind aus dem Volke steht die göttliche Jägerin da, im hochgeschürzten Kleid, und rüstet sich zum Jagdausflug, indem sie mit einer überaus zierlichen Bewegung den Mantel über der Schulter knüpft (Artemis aus Gabii). Badenden Mädchen kann man in der griechischen Plastik schon gegen Ende des fünften Jahrhunderts begegnen, aber nun ist es die Liebesgöttin selbst, die in solcher Verfassung dem Publikum vor Augen geführt wird (Aphrodite von Knidos, auch das sich schmückende Mädchen Fig. 50 stellt vermutlich die Göttin dar!). «Wo sah Praxiteles mich nackt?» läßt ein Epigramm der Anthologie verwundert Aphrodite fragen, wie sie ihr Abbild zu Gesicht bekommt, und in der Tat nimmt die Ver menschlichung des Überirdischen hier Formen an, die selbst bei der freien Gefinnung des Griechentums über-raschen. Darin soll kein Vorwurf liegen, mit Recht hat man betont, daß eine «hohe Reinheit von diesem Mutterbilde nackter Frauenschönheit jeden Gedanken an Vertraulichkeit entfernt» (Studniczka).

Was diesen Bildwerken der praxitelischen Epoche, auch da wo sich die göttliche Würde im rein Genremäßigen anscheinend völlig aufgelöst hat, ihren besonderen Adel verleiht, ist das mit Worten schwer zu schildernde Fluidum

einer leise verträumten Stimmung, das sie schmeichelnd umspielt. Am Hermes von Olympia ist schon öfters beanstandet worden, daß die Aufmerksamkeit des Gottes nicht so angelegentlich der Beschäftigung mit dem Kinde gelte, wie das Motiv es erwarten lassen müßte. Der Blick streift wie versunken in die Weite, indes die Hand mechanisch die goldene Traube vor dem Kleinen dreht. Es ist wahr, in der hellenistischen Kunst geht es bei solchen Tändeleien viel lebendiger und bewegter zu, und wenn der alte Stilen mit dem Dionysosknäblein scherzt, so ist er ganz anders bei der Sache. Allein es kennzeichnet gerade die Art dieser spätklassischen Kunst, daß sie den Ausdruck heiterer Ironie nur gedämpft und verschleiert hören mag, und oft hat es den Anschein, als erglänze das Auge im Anschauen einer anderen Welt. Ähnlich wäre das Bild der knidischen Aphrodite zu beurteilen: sie geht zum Bade, das Gewand läßt sie auf eine große Vase niederlinken, doch ihre Gedanken gleiten an den Dingen der Nähe vorbei. Eine seelische Weichheit, unendlich fein und zart, ist den Werken dieses empfindsamen Zeitalters eigen, und man kann ihren Stimmungsgehalt überhaupt nicht nüchtern ausschöpfen, sondern man müßte Dichter sein. Viel Schönes ist über den Ausdruck der Demeter von Knidos schon gesagt worden, allein letzten Endes verlagst hier doch das Wort seinen Dienst. Im allgemeinen sind es sentimentale Regungen, für welche man sich jetzt besonders empfänglich zeigt; nicht im Heulen des Sturmes, sondern im sanften Säufeln und Wehen hört dieses Geschlecht die Stimme des Herrn. Aber es fehlt doch auch an leidenschaftlich bewegten Szenen nicht. Skopas vor allen beherrscht den dramatischen Stil mit vollendeter Meisterschaft; die Kriegerköpfe aus den tegeatischen Giebeln sind wie durchglüht von innerer Wärme. Allein der Schmerzensblick dieser tiefbelchatteten Augen hat etwas Wehleidiges, fast Ängstliches, die Lippen sind leise bebend geöffnet: ein Leiden voll verbender Sehnsucht, das um Hilfe oder um Mitleid fleht.

Es sind in Athen im vierten Jahrhundert nicht mehr Menschen gestorben als zu anderen Zeiten, und doch nehmen in den bildlichen Darstellungen Ausdruck und Gebärde der Trauer in einer Weise überhand, daß man die weiche Melancholie geradezu als einen bestimmenden Wesenszug dieser Periode bezeichnen muß. Mit dem rituellen Zeichen der Klage geben die Lekythenmaler sich nicht mehr zufrieden, die ganze Gestalt wird gleichsam von schluchzendem Weh bewegt. Ein Vorgang wie derjenige des Fig. 34 abgebildeten Vasengemäldes wäre nach dem Urteil der neuen Zeit noch zu äußerlich empfunden. Auf den stilistisch jüngsten Exemplaren dieser Gefäßgattung sitzt der Tote vor seinem Grabmal in der Haltung tiefster seelischer Gedrücktheit da; die langen Wimpern der Augen, die müde vor sich hin starren, sind so gezeichnet, als seien sie von Tränen schwer. In stummer Betrübniß umstehen die Überlebenden den ihrem Kreise entrissenen Freund.

Der Eintritt ins Jenseits hat schon früh jene feinsinnige symbolische Form erhalten (Empfang durch den Totenfährmann, Geleite des Seelenführers Hermes), aber die Schilderung ist zunächst von rein sachlicher Art, trägt bloß erzählenden Charakter, erst allmählich kommt das Gefühlsmoment zum Wort, und da nimmt nun auch die Grabmalkunst diese Motive auf (Monument der Myrrhine). Sogar das sepulkrale Beiwerk wird ins Elegische gestimmt; die Sirenen, welche den Grabstein umgeben oder als Akroter bekrönen, stimmen das Klagelied an, schlagen die Brüste, auf ihrem Menschenantlitz spiegeln sich Jammer und Leid. Weinende Mädchen in Sklavinnentracht kauern etwa zu Füßen des Denkmals. Dieses selbst mag das schlichte Beisammensein der Familienangehörigen zur Darstellung bringen, ohne jeden dramatischen Einschlag, oder eine genremäßig erdachte Szene — auch das reizvolle Thema des Hegeforeliefs kommt noch vor —, doch niemals ermangelt das Bild des leisen schmerzlichen Untertons. Es gibt Darstellungen, die eine ergreifende Sprache reden, wie jenes herrliche Grabmal vom Ilissos, wo ein gramgebeugter alter Mann von der Erscheinung des in prangender Jugendschönheit verstorbenen Sohnes sein Auge nicht abzuwenden vermag. Allein, wenn es sich dann herausstellt, daß diese Gruppe öfters wiederholt worden und ihres individuellen Gehalts verlustig gegangen ist, so muß schon diese Erkenntnis ernüchternd wirken. Und wer könnte es leugnen, daß die Eintönigkeit einer resignierten und rührseligen Stimmung auch die verständnisinnigste Teilnahme auf die Dauer stumpf werden läßt. Als einzelnes betrachtet, wird ein solches Grabrelief immer Eindruck machen; eine Übersicht über die Gesamtheit der erhaltenen Denkmäler erweckt notwendig die Vorstellung der Manier. Die matte Gebärde, der verschleierte Blick kehren gar so häufig wieder, der Körper gibt sich allzu willig der Wohltat der Erschlaffung hin. Vollends da, wo die Motive sich häufen, wird man der schwingenden Weichheit bald überdrüssig: in den trauernden Gestalten des sidonischen Klagefrauenfarkophags finden wir den Schmerz in abgeklärter Vornehmheit verkörpert, aber durch die Vervielfältigung und Steigerung hat die Idee an Ausdruckskraft eher verloren als gewonnen.

Fast möchte die Frage berechtigt erscheinen, ob diese Zeit überhaupt noch starker Gefühlsäußerungen fähig sei. Sentimental ist sie, bleibt es in allen Lebenslagen, in Lust und Leid. Obwohl es an erotischen Szenen gewiß nicht fehlt, kommt es doch nie zum elementaren Ausbruch einer echten Liebesleidenschaft; alles Triebhafte ist geschwächt und gedämpft. Immer noch umschwärmen lüsterne Satyrn die Mänaden, doch ihre stürmische Gier hat sich ganz verloren und artet in losen Flirt, in ein possierliches spielerisches Getue aus. Wie Zeus als Schwan der Leda sich naht, hat die ältere Kunst unseres Wissens niemals dargestellt; die Vasenmalerei kennt diesen Stoff überhaupt nicht, erst die Plastik des vierten Jahrhunderts hat ihn aufgegriffen (statuarische

Gruppe, vermutlich von Timotheos, und Terrakotten); allein im Gegensatz zu Schöpfungen der jüngeren Antike, welche das Pikante des Vorwurfs sich nicht entgehen läßt, ist jede Andeutung des Geschlechtsaktes selbst hier unterblieben, das sinnliche Moment ist vollkommen ausgehaltet. Was geschildert werden soll, ist bloß die schützende Aufnahme des verfolgten und verängstigten Tieres, und sein weiches Sichanschmiegen an den blühenden Mädchenkörper. Man vergleiche dagegen die harte Wucht und rücksichtslose Deutlichkeit des Archaismus in allem, was die geschlechtliche Vereinigung betrifft. Bei Liebesgruppen, wie sie jetzt häufig — in Relief und Malerei — den Schmuck prunkvoller Hochzeitsgefäße bilden, wird der Ton einer schmachttenden Sehnsucht angechlagen; Miene und Haltung drücken nichts als Hingabe und gefühlvolle Zärtlichkeit aus. In vielen Fällen aber ist es ein rein passives Schwelgen im Zustande wonniger Verzückung; der Darstellung liegt kein bestimmter Vorgang zugrunde, es handelt sich um eine Stimmungsmalerei, welche das Ganze mit der weichen Atmosphäre von Glück und Wohlleben umhüllt. Es ist schon bezeichnend, daß der einzelne Eros oft nicht mehr genügen will: nach allen Seiten muß die Liebe flattern, die gesamte Umgebung hat an der aphrodisischen Seligkeit teil. Mehr und mehr verblaßt das Interesse an sachlicher Erzählung, dafür wird das Bild bis in den letzten Winkel von den lyrischen Schwingungen eines süßen Dämmerdaseins durchzittert. Die Gemälde der sog. Kertscher Vasen stehen völlig unter diesem Bann. Man sieht, es ist das Parisurteil gemeint, die Begegnung des Paris mit Helena, Herakles im Helferidengarten, eine Verfammlung der Olympier oder der eleusinischen Gottheiten, — allein die Personen sind so in ihre eigene Empfindungswelt versunken, daß die Vorstellung eines sinnvollen Zusammenhangs sich nicht ergeben will. Wenn oben von den formalen Kompositionen dieser Zeit gesagt worden ist, daß sie dem Künstler gleichsam unter den Händen zerfließen, so trifft das auch auf den geistigen Gehalt des Kunstwerks zu: er lockert sich und löst sich auf, und nur noch im allgemeinen Umriß ist das Thema überhaupt zu fassen.

Und deshalb wird man sich auch nicht weiter wundern dürfen, wenn so manche Darstellungen dieser Kunst auf Fragen des Intellekts nur eine ausweichende oder doch unklare Antwort erteilen. Am Beispiel eines sonderbaren Vasengemäldes (Lekythos in Berlin) hat Ernst Curtius einmal gezeigt, «wie die Kunst des vierten Jahrhunderts im Ausdruck des Gemütslebens das Höchste erreicht, während sie sich den Formgesetzen der strengeren Kunst mehr und mehr entwindet und in das Maßlose ausschweift, Unvereinbares verbindet und wirkliche Vorgänge mit phantastischen Vorstellungen vermengt». Es ist dies, in einem Satze, das Ergebnis von Beobachtungen, wie wir sie hier anzustellen versucht haben.

## Vierter Abschnitt.

# Die hellenistische Kunst.

N OCH vor wenigen Menschenaltern würde kaum jemand darauf verfallen sein, die nachklassische Periode der griechischen Kunst als eine Zeit mit stark schöpferischen Anlagen zu verstehen, deren Entwicklung nicht nur ein Stück weiter, sondern auch aufwärts führt. Die Kunstwerke des Hellenismus sahen sich lange Zeit einem tiefeingewurzelten Mißtrauen, einem ausgesprochenen Widerwillen und starren Vorurteilen gegenüber. Man stellte mit Befremden fest, daß die Antike hier nicht allein die Liebe zur ruhigen Linie und zum schlichten Ton verloren hatte, sondern auch das Verständnis für die Schönheit der Ruhe überhaupt. Und man nahm das, was an deren Stelle getreten war, nicht für echt, die starke Gebärde, der erregte Ausdruck, die zuckende Heftigkeit erschienen einem Geschmack, der im Anschauen einfacher und maßvoller Verhältnisse geschult worden war, als ein krampfhafter Versuch, den Eindruck der Größe mit dem äußerlichsten Kraftaufwand hervorzurufen. Man sah den sicheren Aufbau eines harmonischen Formensystems ins Wanken geraten, die geschlossene Komposition der drohenden Auflösung ausgesetzt, die Klarheit von Umriß und Inhalt getrübt. Kurz, dieser als schwülstig empfundene Stil mußte das harte Urteil über sich ergehen lassen, er habe die Richtlinien der wahren und großen Kunst aus den Augen verloren und treibe in verblendeter Effekthascherei dem Verfall und der Entartung zu.

Die Gegenwart hat zum Problem des Hellenismus ein anderes Verhältnis gewonnen. Es liegt dies nicht bloß daran, daß wir die künstlerische Produktion und Produktivität dieser Zeit doch eben sehr viel besser kennen als frühere Generationen, deren Gesichtskreis noch nicht durch die Ergebnisse der Ausgrabungen im griechischen Osten erweitert war. Gewiß erscheint heute, dank dem bedeutenden Zuwachs an Originalen von seltener Frische und Güte der Arbeit, die Qualität der Kunstleistung in wesentlich günstigerem Licht. Wir sind nicht mehr auf die vielfach so fragwürdige Quelle später Kopien angewiesen, wir bekommen die Antwort auf unsere Fragen aus erster Hand. Und dann wird uns eine richtige Einschätzung der ganzen Epoche vor allem

dadurch erleichtert, daß ein Studium ihrer monumentalen Überreste an Ort und Stelle uns in die Lage setzt, die Denkmäler in ihrer lokalen und kulturellen Bedingtheit zu erfassen: als Geschöpfe, die einem bestimmten Boden entstiegen sind und nur dort ihre ganze Wirkung tun. Erst durch die Freilegung der hellenistischen Städte und Heiligtümer in Kleinasien ist uns die Ursprünglichkeit und Selbständigkeit dieser schaffensfrohen Kunst zu vollem Bewußtsein gebracht worden. Ihrer gerechten Würdigung war dadurch so lange der Weg versperrt, daß man sie immer nur als überreife Frucht, als das späte Ende einer erschöpfenden Entwicklung verstand. Und doch sind es ganz neue Dinge, die sie zu sagen hat, und wo sie mit dem Gut der Vergangenheit sich auseinandersetzt, geschieht es im Gefühl eines kraftvollen eigenen Könnens. Der Hauptgrund aber, weshalb unsere Zeit dem bildnerischen Wollen dieser Epoche ein erhöhtes Verständnis entgegenbringt, ist die wachsende Einsicht in ihre Wesensverwandtschaft mit der neueren Kunst. Das hellenistische Zeitalter legt in der Tat eine Gefinnung und Ablichten an den Tag, die dem modernen Empfinden sehr viel näher stehen als alles Klassische. Nur wird man das Erwachen dieser Regungen nicht erst da erblicken wollen, wo der Gegensatz zu eben jenem «Klassischen» in greller Deutlichkeit und leidenschaftlicher Steigerung sich bemerkbar macht. Man versuche das Phänomen mit der Wurzel auszuheben: nur so dürfte es als organisches Gewächs in seinen Zusammenhängen wirklich zu begreifen sein.

Wir nehmen für unsere Darstellung das Recht in Anspruch, den Begriff des Hellenismus im weitesten Sinne fassen zu dürfen, indem wir darunter den ganzen Zeitraum von Alexander dem Großen bis Augustus verstehen. Wir stoßen damit gegen die geläufige wissenschaftliche Definition, welche die Regierungszeit Alexanders selbst in diese Periode nicht mit einbezieht, und eine kurze Erklärung erscheint daher geboten. Es liegt uns fern, den Einfluß der geschichtlichen Ereignisse auf die Entfaltung des griechischen Kunstlebens in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt in Abrede zu stellen oder zu unterschätzen. Die Gründung neuer Reiche im Osten der hellenischen Welt, die dadurch hervorgerufene örtliche Verschiebung der politischen und kulturellen Machtverhältnisse, die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Orient und das laute Sichvordrängen ungrischer Elemente, das alles hat natürlich auf das Verhalten der bildenden Künste in erheblichem Maße eingewirkt. Die Zentren der neuen Staatenkörper in Kleinasien, Syrien und Ägypten sind zugleich Sammelpunkte für künstlerische Bestrebungen von zum Teil stark betonter lokaler Sonderart; es bilden sich eigentliche «Schulen» heraus, von denen jede ihre eigenen Wege gehen will. Indessen, von der Warte einer allgemeinen stilgeschichtlichen Betrachtung aus gesehen, verlieren diese unterscheidenden Merkmale an Bedeutung, und ihre Analyse muß als eine Aufgabe zweiter Ordnung erscheinen. Je weiter man den Abstand nimmt, um so mehr verwischen

sich die Grenzen, allem Reichtum individueller Ausdrucksformen zum Trotz wird die Vorstellung einer großen Einheit sich behaupten. Politische Umwälzungen von epochenmachender Wichtigkeit, wie die Auflösung der makedonischen Weltherrschaft und die endgültige Bildung der Diadochendynastien, haben gleichartige revolutionäre Bewegungen auf dem Gebiete der künstlerischen Schaffens nicht zur Seite, und die Wende vom vierten zum dritten Jahrhundert bedeutet daher keinen bemerkenswerten Einschnitt im Werdegang der griechischen Kunst. Setzt man an dieser Stelle ein, so haben wir das Gefühl, schon mitten im vollen Strom zu treiben; er führt uns an Bildern von größter Mannigfaltigkeit vorüber, die sich in raschem Wechsel ablösen, jede neue Kurve eröffnet Ausblicke nach einer neuen Richtung hin: und doch ist es noch immer die gleiche Bahn, in der wir uns vorwärts bewegen.

Der Beginn der neuen Stilentwicklung fällt in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts. Wir lassen zunächst die Frage unberührt, inwieweit die Erregungen der Alexanderzeit dazu beigetragen haben mochten, im Bereich des bildnerischen Schaffens schlummernde Energien zu wecken. Jedenfalls ist es unverkennbar, daß die Auffrischung des gesamten Kunstlebens mit jener gewaltsamen Umorientierung aller äußeren Verhältnisse zeitlich zusammengeht. Und gerade den beiden Männern, die am Hof des großen Makedonen sich besonderer Gunst erfreuen, kommt bei der Aufstellung des neuen Kunstprogramms — von einem solchen darf hier in der Tat gesprochen werden — die eigentlich führende Rolle zu. Lysipp hat der Plastik ganz neuen Impuls gegeben; er ist es, der mit der Überlieferung in entscheidenden Fragen bricht. Der Apoxyomenos ist das erste Bild eines modernen Menschen; sein Anblick muß auch auf den Betrachter, dem das Verständnis vergangener Kunstformen sich noch nicht erschlossen hat, mit der schlagenden Kraft unmittelbaren Erlebens wirken. Obwohl es sich, nach Gegenstand und äußerer Aufmachung, um einen statuarischen Typus handelt, der auf eine jahrhundertelange ununterbrochene Entwicklung zurückzublicken hat, genügt ein flüchtiger Vergleich mit irgend einer älteren Lösung der Aufgabe, um den gewaltigen Abstand zu erkennen, der diese Leistung von allen vorangegangenen Versuchen plastischen Gestaltens trennt. Manchem mag es erst hier bewußt werden, weshalb die Bilderwelt des klassischen Griechentums trotz allen Zaubers ihrer harmonischen Schönheit dem Schauen und Empfinden unserer Zeit so fern und schwer zu fassen ist; noch das fünfte Jahrhundert zieht seine Säfte aus einem anderen Boden, und «sein Geist ist doch nie unser Geist» (J. Burckhardt). Wir sind, dank einem einwandfreien Kopienvorrat, über den persönlichen Stil des Sikyoniers und über seinen Anteil am Ausbau der Kunstmittel ganz gut unterrichtet; allein auch wenn die Denkmäler uns im Stiche ließen, so müßten uns schon die erhaltenen Urteile der antiken Kunstliteratur und die eigenen Ausprüche des Lysipp, soweit sie in jenen



verwertet sind, die geschichtliche Mission des Mannes erraten lassen. Was hier dem Künstler in den Mund gelegt wird — und nach der Art unserer Quellen ist an der Echtheit zu zweifeln kaum erlaubt —, das klingt wie ein entschiedener Protest gegen jede konventionelle Ausdrucksweise, als das Bekenntnis zu einer neuen Art des Sehens und zum Recht auf volle Unabhängigkeit. Gebürtig aus einer Stadt, deren weitberühmte Bildhauerschule durch Generationen den festen Bestand bewährter Lehren beharrlich pflegt und weitererbt, im Gehege strenger künstlerischer Zucht und überlieferter Anschauungen aufgewachsen, reißt er kühn sich los und sucht die Menschen darzustellen «wie sie ihm erscheinen»: im bewußten Gegensatz zu den bisher gültigen Begriffen einer regelrechten Konstruktion. Und wohl dieselbe Stellung nimmt in der Geschichte der griechischen Malerei der Zeitgenosse des Lysipp und sein Kollege am makedonischen Hof, Apelles ein. Wir werden im nachstehenden zu zeigen haben, wie gerade in den Tagen von Alexanders Herrschaft auch auf dem Gebiet der Flächenkunst die grundsätzliche Abkehr von den klassischen Regeln sich vollzieht.

Von da ab bleiben Macht und Geltung der neuen Errungenschaften während einer Dauer von nahezu dreihundert Jahren in ihren Grundfesten unerschüttert, nur zu immer größerem und mannigfaltigerem Reichtum entwickelt sich das Gesamtbild des künstlerischen Schaffens. Den Abschluß der Periode bezeichnen die letzten Jahrzehnte der römischen Republik. Es mag sein, daß wir in diesem Ende das Ergebnis eines natürlichen Zersetzungsprozesses vor uns haben. Die spielerische Leichtfertigkeit, in welche die Bewegung schließlich ausartet, entspricht in ihrer Bedeutung jenem launischen Manierismus, der uns noch am Ausgang jeder großen Stilepoche des Griechentums entgegengetreten ist. Die hellenistische Kunst ist von selber eingegangen; ihre Zeit war gekommen, ihr Schatz an Lebenskraft hatte sich erschöpft. Allein auf den Betrachter wirkt die selbstichere und herrische Art, mit der dann zu Beginn des römischen Kaiserreiches der Klassizismus der Welt seinen Willen verkündet und seinen neuen Ideen Gestalt verleiht, in der Tat mit der Wucht eines planmäßig herbeigeführten Umsturzes, als eine plötzliche und gewaltsame Reaktion. Es gibt in der antiken Kunstgeschichte nur ganz wenige Einschnitte von solcher Schärfe, wie diesen scheinbar ganz unvermittelten Übergang zum augusteischen «Empire». Im gesamten Verlauf der hellenistischen Periode sind Anzeichen einer Sinnesänderung von ähnlicher Schroffheit nirgends zu verspüren; und obwohl die Entwicklung niemals aussetzt und in den drei Jahrhunderten die Züge sich sehr stark verwandeln, geht doch an keiner Stelle der Zusammenhang verloren. Es ist nicht leicht, die vielfältigen Bestrebungen des Hellenismus unter einem Sammelbegriff zu ordnen, mit einem Schlagwort ist es nicht getan, allein der Stil der erregten Formen, der trotz aller Gradunterschiede den künstlerischen Ausdruck dieser ganzen Zeit bestimmt,

bedeutet den empfindlichsten Gegensatz zum Formenideal der vorangegangenen klassischen sowohl als der nachfolgenden klassizistischen Richtung. Mit einem stürmischen Aufwallen setzt die Epoche ein, und auch ihr Ende ließe sich anschaulich machen durch ein Bild: diese Kunst gleicht dem Kerzengeflacker eines festlich erhellten Saales, dessen Lichter in der Zugluft ungeberdig tänzeln, und dann, wenn die Fenster geschlossen werden und die Unrast sich legt, wieder still und ruhig brennen und aufrecht und gerade stehen.

## I. Neue Ziele.

Jede Zeit hat ihr eigenes Tempo des künstlerischen Schaffens. Der archaische Stil geht langsam und bedächtig vor, er überstürzt sich niemals, und man sieht es schon seinen sauber geschälten Skulpturen, den oft so unendlich sorgfältig gemalten Vasenbildern an, daß diese peinliche und korrekte Art die seinem Wesen gemäße Ausdrucksweise ist. Vom Hellenismus gilt das gerade Gegenteil. Seine Striche haben einen entschlossenen Zug, und eine impressionistische Maltechnik, wie sie sich hier allmählich herausbildet, wo die Farben in Flecken und Tupfen trefflicher auf die Fläche geworfen werden, ist immer ein Zeichen von Wagemut. Auch an Werken der Plastik lassen sich ähnliche Beobachtungen machen. An manchen Köpfen fällt eine ungleiche Ausführung auf, eine Asymmetrie der Gesichtshälften, und es wäre ganz zwecklos, dahinter feinere ästhetische Absicht zu suchen. Man darf diese Köpfe nicht am Maßstab klassischer Proportionierung messen, man soll sie überhaupt nicht messen, denn sie sind nicht mehr konstruiert, sondern entworfen, und die Unmittelbarkeit ihrer Entstehung macht Vorzug und Schwäche der Formgebung aus. Das sind nun Momente, die bis zu einem gewissen Grad für die Kunst dieser Zeit überhaupt bezeichnend sind: die rasche Auffassung und eine frische Energie in Anlage und Durchführung der bildnerischen Arbeit. Es versteht sich von selbst, daß die Art der Aufträge zur schleunigen und unbedenklichen Produktion geradezu zwingen mußte. Die Bauleidenschaft zu Anfang der Periode kennt keine Grenzen. Alexander soll siebzig neue Städte gegründet haben, und immer ist die Stadt ein Werk aus einem Guß. Skulptur und Malerei haben mit dieser hastigen Gangart Schritt zu halten, und das gesamte Kunstleben erscheint wie von einer nervösen Ungeduld ergriffen. Die Vorliebe für Ephemerbauten größten Stils, die seit dem Bekanntwerden mit orientalischer Prunklust üppig aufblüht, hat nicht nur die Vergeudung kostbaren Materials, sondern einen unerhörten Verbrauch künstlerischer Kräfte zur Folge; denn diese phantastischen, mit erlesenster Pracht aufgeputzten Luxusdenkmäler sind nur für den Augenblick geschaffen, und die Bezeichnung «Denkmal» ist daher eigentlich nicht am Platz. Die Phantasie des griechischen Künstlers sieht sich

hier mit einem Male vor ganz neue und ungewohnte Aufgaben gestellt und zu einer geseigerten Tätigkeit angehalten, die einzig auf die Gegenwart zu wirken sucht und alles auf den jähen Effekt berechnet.

Das lebhafteste Interesse sodann, das diese Kunst der Wirklichkeit entgegenbringt, mag wohl manchen an den Naturlinn der kretisch-mykenischen Zeit erinnern. Nur daß jener der naiven Neugier des Kindes zu vergleichen ist, die nach dem ersten staunenden Betasten bald erlahmt, während der Hellenismus der Fülle der Gesichte durchaus kritisch prüfend gegenübersteht, mit dem zergliedernden Blick des Forschers, der in zäher Ausdauer den Dingen auf den Grund zu gehen sucht. Es ist das Zeitalter der empirischen Wissenschaft, an deren Arbeit selbst fürstliche Dilettanten sich mit Ernst beteiligen, und das streng sachliche Studium der Natur und aller ihrer Erscheinungsformen bestimmt nun auch die Haltung der bildenden Kunst. Hier zeigt sie ihre Gewissenhaftigkeit, die sie in anderen Dingen vermissen läßt. Mit der Unbefangenheit des Betrachters ist nicht mehr zu rechnen; das Publikum will überzeugt sein, es glaubt nur, was ihm bewiesen wird. Daher dieses oft nüchterne und pedantische Ausbreiten von Kenntnissen, das auffällige Verweilen bei Erfahrungstatsachen, die unbedingte Ehrlichkeit in der Schilderung von Zuständen und Vorgängen aus dem ganzen Bereich der sichtbaren Welt. Es ist keine Frage, daß die Kunst auf diesem Wege stellenweise in Niederungen hinabgezogen worden ist, vor welchen sie sich bisher geflüchtet zu hüten gewußt hatte. Allein andererseits hat sie sich auch durch ihre unablässige Fühlung mit der Wirklichkeit eine Schärfe der Beobachtungsgabe erworben, wie sie früheren Zeiten niemals eigen war. Wo diese mit typischen und allgemeinen Wendungen sich begnügten, wird jetzt auf eine erschöpfende Behandlung des Sonderfalles gedrungen. Man hat sein Auge ausgebildet zu einem Instrument von unbedingter Sicherheit, das nie verlagert, und die Freude am Entdecken erfüllt diese Kunst so sehr, daß sie ein Müdewerden gar nicht zu kennen scheint. Das Individuelle hat eine bisher unerreichte Geltung erlangt, und nirgends zeigt sich das deutlicher als im Porträt: jeder Kopf besitzt seinen bestimmten Ausdruckswert. Es ist gar nicht schwer, eine lange Reihe hellenistischer Bildnisse sich so dem Gedächtnis einzuprägen, daß ihre Züge nicht durcheinander geraten, weil die geringfügigste Einzelheit in der klar ersauten Eigenart des Dargestellten verfestigt ist.

Die Frage, ob etwas «schön» sei — im Sinne des Vollkommenen und Fehlerfreien, wie es der klassische Geschmack verlangt —, gibt es für die Kunst des Hellenismus nicht. Sie hält die Fackel der Wahrheit in der Hand, und alles, was in ihrem Glanz erstrahlt, verdient es auch gesehen zu werden. Und deshalb will sie von dem Vorurteil nichts wissen, daß nur die Wohlgestalt der künstlerischen Wiedergabe würdig sei, sie öffnet auch dem Siechen und Bettler ihre Pforten, und nun zieht das Leben, wie es wirklich ist, mit

seinem Schimmer und mit seinen Schatten, mit Blütenduft und herbem Erdgeruch in die so lange Zeit dem Kult des Reinen und Schönen allein geweihten Räume ein.

### 1. Macht und Reichtum.

Einen Wefenszug des neuen Zeitalters wird man in einer allgemeinen Unzufriedenheit mit dem Bestand und Gebrauch der bisherigen Kunstmittel sehen müssen. Die Welt ist anspruchsvoller geworden; sie fordert stärkere Reizungen, energischere Ausnutzung des verfügbaren Raumes oder Bildstoffs, gewaltigere Massen, bedeutendere Maße, mit einem Wort: mehr.

Der wachsenden Schaulust wird zunächst dadurch Rechnung getragen, daß man den Dingen eine größere Ausdehnung erlaubt, nach jeder Richtung hin; Bildwerke und Bauten nehmen gern kolossale Dimensionen an. Die eherne Riesenfigur des Sonnengottes, die der Lysippschüler Chares für den Hafen von Rhodos schuf, ist ein sprechender Beleg für diesen Willen zur Macht. Was die Architektur betrifft, so wird der Blick nun in Höhen geleitet, nach denen er früher sich niemals verstiegen. So wahr es im allgemeinen ist, daß die Antike den Hochdrang nicht kennt, wie er besonders in der Gotik beinah zur krankhaften Sehnucht wird: hier haben wir immerhin einen Ansatz dazu. Der unter den ersten Ptolemäern erbaute Pharos von Alexandrien, den das Altertum zu den sieben Weltwundern rechnet, bringt in das Bild der hellenistischen Baukunst einen durchaus neuen Zug. Anderen Zeiten und Völkern ist der Turm das Sinnbild der Erhabenheit; dem Griechentum dagegen liegt der Gedanke fern, und einzig in dieser Periode, wo sich der Sinn für das Monumentale mit barocker Phantastik vermählt, schießt jäh und kühn die Vertikale empor. Auch ein Ephemerbau wie das Prunkzelt des zweiten Ptolemäos will durch die ungewöhnliche Höhe seiner Deckenstützen wirken. Sie sind sehr dünn, als überfchlanke Palmstämme und Thyrsosstäbe gestaltet; und dies betonte Mißverhältnis von Säulenhöhe und Durchmesser spielt eine immer bedeutendere Rolle, vor allem in der pompejanischen Wanddekoration, wo die eleganten Streben Proportionen bekommen, welche die ältere Zeit ohne Zweifel als widernatürlich und widerlich empfunden haben würde. Desgleichen geht die Breitenentwicklung ins Ungemessene. Da schweift nun das Auge an langgestreckten Fassaden hin, an Säulenhallen, die kein Ende finden wollen, an Treppenstufen von gigantischem Format; als Beispiel für letzteres diene der pergamenische Zeusaltar oder die sehr verwandte Frontbildung des Athenaheiligtums von Lindos. Vor allem aber wird mit Macht in die Tiefe gegriffen. Gewaltige Perspektiven eröffnen sich; Plätze von riesenhaften Dimensionen dehnen im Weichbild der Städte sich aus,

mit den imposantesten Architekturdenkmälern im Hintergrund. Das Verlangen nach Weiträumigkeit und Fernwirkung bestimmt auch die Konstruktion der Gebäude selbst. Nicht nur daß die Spannweite eines Saales bedeutend vergrößert wird und die Rückwand immer mehr nach hinten sich verzieht: es wird alles aufgeboten, um die tatsächlichen Größenverhältnisse durch künstliche Mittel zu überbieten. Ist die tiefe Säulenhalle an sich schon bezeichnend für die raumerweiternden Tendenzen des Hellenismus, so gilt das noch in besonderem Grade vom Pseudodipteros (z. B. Artemision zu Magnesia a. M.), wo die Grundrißmaße einer doppelten Säulenstellung entsprechen würden, die innere Reihe aber fehlt; man will die Wand im Schatten verschwinden lassen und treibt sie fürs Auge zurück.

Wir haben mit diesem Hinweis nur eben andeutend eine Sache berührt, die als ein wesentliches Merkmal des hellenistischen Kunstwillens zu betrachten ist. Denn dieser Zug ins Große beherrscht nun auch alle Bildkomposition. Man muß von einer «maniera grande» sprechen, wenn man sieht, wie die Darstellung sich immer mächtigere Flächen erobert. Auf den großen Prachtvasen Unteritaliens türmt sich die Szene in mehreren Reihen übereinander zu einem stattlichen Hochbild auf. Andererseits erfreut sich das Breitformat einer ausgesprochenen Vorliebe; doch ist es dann weniger das wirkliche Längenmaß, welches die Vorstellung der horizontalen Ausdehnung bestimmt, als die Wucht, mit der, in einem Schuß, der Einschlag von einem Bildrand zum anderen geworfen wird. Man prüfe daraufhin die umfangreichsten Kampfbilder aus dem Beginn der Periode, die Alexander Schlacht, die Langseite des großen sidonischen Sarkophags: wie hier Figuren und Gruppen sich verketten zum einheitlich gefühlten Massengewühl, das ein einziger Strom der Erregung durchzittert. Weit Großartigeres noch leistet in dieser Hinsicht dann der Gigantenfries des pergamenischen Altars; hier wird das Kampfgewoge als zäh verdichtetes Band rings um den ganzen Baukörper geschlungen. Die wichtigste Errungenschaft aber stellt doch die Erschließung der Bildtiefe dar. Von der kühnen Prospekt- und Landschaftsmalerei der Spätzeit nicht zu reden, die keine Raum-schranken mehr kennen will und das Grenzenlose schildern möchte: schon die Alexander Schlacht täuscht, gerade weil der Augenpunkt tief gewählt ist, dem Beschauer eine ungeheure Weite vor. Und es ist auch hier wieder diese Sehnsucht nach dem Kolossalen, was die Künstlerhand so verwegen in die Ferne langen läßt.

Die Bewunderung der Größe geht nun Hand in Hand mit einer lebhaften Freude an der Vielheit und Massenhaftigkeit. Es ist als wage es das einzelne Element gar nicht mehr, allein und ohne Begleitung sich zu zeigen. Daß da, wo es wirklich auf die Menge ankommt, wie im Schlachtenbild, die Figurenzahl immer gewaltiger anwachsen muß, ist selbstverständlich, aber wir beobachten diese Steigerung und Vervielfachung jetzt überall. In den

Bildern des pergamenischen Telephosfrieses hat oft jede Hauptperson eine Anzahl von Statisten hinter sich, sie müssen so zusammenrücken, daß stets ein ganzes Figurenbündel entsteht. Der derart beladene Bildstoff erhält dann sein notwendiges Gegengewicht in einer verstärkten Umrahmung: ein einziges Glied genügt nicht mehr, die Motive werden verdoppelt oder verdreifacht. Bereits in der Vasenmalerei der Alexanderzeit begegnen wir einer auffälligen Vorliebe für Häufung der Ornamentstreifen, indem etwa Eierstäbe verschiedener Höhe und Form aufeinander folgen — ein schon ganz barocker Zug. Die Architektur vermehrt ihre Gesims- und Sockelprofile, die Ringe der Säulenplinthen. Im Widerspruch zu allem Herkommen wird der didymäische Tempel auf einen Unterbau von sieben (statt bloß drei) Stufen gestellt. Auch die Mehrstöckigkeit der Bauten ist aus diesem Hang zur Steigerung zu erklären. Im frühen dritten Jahrhundert kommen die zweigeschoßigen Säulenhallen und Rundbauten auf, und die geschlossene Fassade markiert in ihrer Gliederung gern den Etagentyp (z. B. Rathaus von Milet). Endlich ist an die Vermannigfaltigung der Grundrißformen zu erinnern, wie sie im mehrschiffigen Hallenbau vorliegt; auch hierfür ist das Didymaion ein Musterbeispiel, mit seinem doppelten Säulenumgang und der dreifachen Reihe im Pronaos, welche den Kern des Riesentempels hinter einem ganzen Wald geriefelter Stämme verbergen. Es ist keine Frage, daß dem Beschauer das Erfassen des Bildes durch all diese Komplikationen außerordentlich erschwert wird, allein Klarheit und Übersichtlichkeit sind auch nicht die Dinge, nach denen man jetzt Verlangen trägt. Im Gegenteil, wo immer es angeht, wälzt man der lichtenden Analyse Steine in den Weg. Als schön wird das Überquellende empfunden, die wuchernde Menge, alles was nicht einfach ist. Das Stilleben bedeutet eine Errungenschaft des Hellenismus, auf welche diese Kunst besonders stolz zu sein scheint, und je mehr Dinge sich zusammendrängen, um so reizvoller der Anblick. Der möglichst wirre Haufen von Waffen und Trophäen ist ein beliebter Reliefschmuck offizieller Bauten. Die Gemälde werden nicht nur mit figürlicher Staffage vollgepfropft, auch den Boden sehen wir überfüllt mit Gegenständen, und oft ist der Rahmen bis zum Bersten gefüllt und vermag den Inhalt kaum zu fassen.

Ein drittes Moment: Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit, zum Vielen kommt das Vielerlei. Man dringt auf häufigen Wechsel der Formen, und in der Architektur führen diese Tendenzen immer mehr zu einer Stilmischung, welche die verschiedensten Elemente zu einem Gesamtbild von üppigstem Reichtum verschweift. Das Nebeneinander dorischer und ionischer Stilformen am gleichen Bau finden wir vereinzelt zwar schon im fünften Jahrhundert, und zu Beginn des vierten nimmt der Athenatempel in Tegea noch den korinthischen Säulentypus hinzu. Doch kommt es hier nicht eigentlich zu einer organischen Verschmelzung, denn die verschiedenartigen Glieder bleiben

sich immerhin räumlich getrennt, und man kann höchstens von einer Zusammenfassung des Baukörpers aus mehreren Raumteilen verschiedenen Ursprungs reden: die dorische Säulenhalle umschließt einen Innenraum mit andersgearteter Struktur. Der Hellenismus dagegen verwischt geflissentlich die Grenzen und stellt die Typen in einer Weise durcheinander, daß dem Auge eine reinliche Sonderung der Teile nicht mehr möglich ist; es wird gezwungen die wirre Symphonie der vielen Einzelheiten als ein geschlossenes Ganzes hinzunehmen. Auch wenn dorische und ionische Säulenreihen nach Stockwerken geschieden sind, so stehen sie doch als gleichwertige Glieder in derselben Front. Und bei genauerem Zusehen wird man die Entdeckung machen, daß auch hier die Systeme unbedenklich die Hände verschlingen. Das zweite Geschloß der großen Halle im Athenaheiligtum zu Pergamon hat Säulen und Epistyl ionischer Ordnung, darauf folgt ein dorischer Triglyphenfries, den wieder eine ionische Zahnchnittleiste bekrönt. In anderen Fällen tragen dorische Säulen ein echt ionisches Gebälk. Die strengen Stilgesetze der klassischen Baukunst haben ihre Macht verloren. Selbst die Säule als solche fühlt sich an keine feste Norm mehr gebunden. Niemand scheint jetzt Anstoß daran zu nehmen, wenn der dorische Schaft nach ionischem Muster kanneliert oder wenn ihm eine geschweifte Basis untergeschoben wird, obschon eine solche Verquickung von Dingen, die sich von Haus aus fremd und ihrem Wesen nach unvereinbar sind, allem Herkommen ins Gesicht schlägt. Und sie müßte auch optisch unerträglich sein, wenn nicht das einzelne System zugunsten einer einheitlichen Wirkung auf bestimmte Züge seiner Eigenart verzichten würde. Die starre Härte des dorischen Stils, seine kraftvoll primitive Derbheit wird preisgegeben, der Umriss des Kapitells gerät in Schwingung und manchmal nähert sich seine Form dem weichen Polstertorus des ionischen Säulenkopfes. Überall nisten in Ecken und Fugen des ehemals kahlen Gebälkes die zierlichen Schmuckmotive jüngerer Stilarten sich ein, Perlschnüre, Eierstäbe, Ranken und Blätter. Natürlich wird es gern gesehen, wenn im Rahmen einer längeren Säulenreihe die Verzierung der einzelnen Glieder wechselt: an der Hauptfassade des didymäischen Tempels ist keine Basis der anderen gleich, vielmehr bedeutet hier jedes einzelne Postament eine ganz eigenartige Lösung; figürliche, pflanzliche und geometrisch-lineare Muster lösen einander ab.

In Plastik und Malerei entspricht diesem Streben nach polyphoner Wirkung eine überaus lebhafte Abwandlung der Typen. Schon die figurenreichen Kampf- und Jagdszenen des ausgehenden vierten Jahrhunderts mischen die Wirklichkeit der Gegenwart mit Gestalten eines imaginären Daseins. Am Alexanderlarkophag muß sich der phantastische Aufputz des Königs, die «heroische» Nacktheit einzelner Griechen mit dem streng realistisch geschilderten Kostüm der Orientalen und der zeitgenössischen Makedonenuniform vertragen. Je tiefer man vordringt in das Dickicht der hellenistischen Kunstwelt, um so

unruhiger und bunter wird das Bild, bis wir dann, im zweiten Jahrhundert v. Chr., an einer Stelle angelangt sind, wo alle Register gezogen werden und ein Stimmengewirr von überwältigender Fülle auf uns einbraut. Der Sockelfries des pergamenischen Altars schildert die Schlacht zwischen Göttern und Giganten auf denkbar breiterster Grundlage und mit einer so großen Figurenzahl, wie das bisher noch niemals versucht worden war. Und freilich war es ein Wagnis kühnster Art: galt es doch das Auge des Beschauers, ohne es ermüden zu lassen, an einer endlos scheinenden Kette von Kampfgruppen entlang zu führen. Die schwierige Aufgabe ist mit einer sicheren Meisterschaft gelöst worden, und vielleicht gibt es überhaupt kein zweites Beispiel für einen so mühelos quellenden Reichtum von Nuancen, jedenfalls keines in der griechischen Kunst. Gewiß hatten schon frühere Bearbeitungen des Stoffes Wert auf möglichste Abwechslung der Typen gelegt, aber auf dem dort eingeschlagenen Weg wäre ein derart raffiniert abgestuftes Gesamtbild, wie es hier geboten wird, niemals zu erreichen gewesen. Es bleibt nicht bloß bei der Teilung des Gigantenheeres in halbtierische Mischgestalten und rein menschliche Figuren, wobei wieder zwischen nackten, teilweise und voll bewaffneten Krieger, bärtigen und jugendlichen geschieden wird, zwischen abschreckender Häßlichkeit und strahlender Männerschönheit: ein grundsätzlich Neues bedeutet vielmehr das eigenmächtige Vorgehen einer hemmungslosen Schöpferlaune. Der schlangenbeinige Dämon ist zwar keine Erfindung der Pergamener, aber nun wird das phantastische Gebilde zum Ausgangspunkt genommen für Kombinationen verwegener Art, und wir sehen den Menschenleib nicht nur mit Drachengewürm, sondern mit der viehischen Kraftnatur eines Stieres oder eines Löwen verwachsen. Seeungeheuer von seltener Phantastik tauchen aus der Flut, und in den Lüften schwirrt es von Flügeln, deren Vogelgefieder durchsetzt ist mit bizarr geformten Fischflossen und spitzen Stacheln. Diesem schillernden Reichtum hält nun aber eine ebenso reich differenzierte Schar göttlicher Streiter die Wage. Es geschieht jetzt zum erstenmal und ist ein Beweis für ein bewußt eklektisches Verfahren, daß Typen der älteren klassischen Kunst, wie die Figuren von Athena, Artemis, Apollon und Zeus, mit solchen von allernmodernster Prägung wechseln. Die Neigung zum Individualisieren geht hier schon sehr weit, es gibt Fälle, wo man sich fragen muß, ob nicht geradezu Porträtähnlichkeit mit den berühmtesten Zeitgenossen angestrebt sei: die Gesichtszüge des Helios z. B. erinnern wohl nicht zufällig an die Münzbildnisse der pergamenischen Dynastie. Wie außerordentlich lebhaft das Bedürfnis nach fortwährender Veränderung ist, lehrt die Dreigestalt der Hekate, deren Köpfe nach Haartracht und Schmuck unter sich völlig verschieden sind (der mittlere ist behelmt, die beiden anderen nicht): etwas wofür man im Bildervorrat früherer Stilstufen vergebens nach einem Beispiel suchen dürfte.



Immerhin, das sind Unterschiede und Gegensätze äußerlicher, materieller Art. Es ist selbstverständlich, daß der Hellenismus an Stofflichem sehr viel mehr zu bieten hat als jede ältere Periode, allein die wahre Vielseitigkeit und schöpferische Begabung dieser Kunst zeigt sich in anderen Dingen. Wird sie vor die Aufgabe gestellt, eine größere Anzahl im wesentlichen gleichartiger Elemente — nehmen wir an: den Schwesterchor der neun Mufen — nach Möglichkeit zu variieren, so genügt ihr ein einfaches Spiel mit Nuancen nicht. Solches war von jeher üblich gewesen. Die praxitelischen Basisreliefs aus Mantinea enthalten bereits eine beträchtliche Abstufung der Stellungen- und Gewandmotive: und doch ist es ein beschränkter Vorrat noch, sämtliche Figuren sind dem Beschauer zugewendet, und immer wieder schleichen sich in Haltung und Draperie dieselben schematischen Wendungen ein. Die neue Kunst dagegen verwirft grundsätzlich die harmonische Aufreihung, sie verlangt nach der kraftvollen Dissonanz. Nichts bringt das so deutlich zum Ausdruck wie das unter dem Namen «Apotheose Homers» bekannte Relief im Britischen Museum. Es ist gewiß kein Meisterwerk, zudem eine ziemlich späte Arbeit, und verdient die bewundernde Anerkennung nicht, die seinen künstlerischen Qualitäten lange Zeit gezollt worden ist. Indessen, seine kunstgeschichtliche Bedeutung wird nach wie vor unbestritten bleiben, denn von den neun hier dargestellten Mufen sind zum mindesten vier hellenistischen Mufenstatuen nachgebildet, von deren Berühmtheit noch verschiedene rundplastische Wiederholungen Zeugnis ablegen. Sie sind stilistisch einander so nahe verwandt, daß der Gedanke an gemeinsamen Ursprung nicht von der Hand zu weisen ist: wir gewinnen damit eine Statuenreihe vermutlich des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Aber auch die übrigen Figuren sind nicht Eigentum dieses Archelaos aus Priene, der als Verfertiger des Reliefs zeichnet, sondern dem Typenschatz des Hellenismus entnommen. Nun mag das Disharmonische der Gruppierung zum guten Teil der unbedenklich stückenden Methode des Reliefbildners und mangelndem Feingefühl zur Last zu legen sein — aber auch ein schlechter Künstler der älteren Zeit hätte nicht so komponiert. Was der Meister der Basis zu Mantinea mit Fleiß zu vermeiden versuchte, indem er stehenden und sitzenden Personen nahezu dieselbe Scheitelhöhe gab, wird hier bewußt und aufdringlich dem Auge geboten: ein jähes Emporschnellen und Niederstürzen des Konturs, dank der beträchtlichen, stark betonten Höhenunterschiede und ihres hastigen Wechsels. Motive von schärfster Gegenfätzlichkeit werden durcheinander geschüttelt, lässige Ruhe antwortet erregtem Tun. Immer neue Kopfwendungen und Blickrichtungen, und vor allem ein fortwährender Frontenwechsel der Figuren; komplizierter Chiasmus der Gliedmaßen kann auf ganz schlichte Umrisslinien folgen. Und wenn es auch nach dem heutigen Stand der Forschung nicht mehr erlaubt erscheint, die Anordnung des Ganzen auf das Vorbild jener Statuengruppe zurückzuführen,

so ergeben doch schon die sicheren Bestandteile derselben einen Bildeindruck von erstaunlichem Reichtum.

Die Erklärung für die große Beweglichkeit dieser Kunst liegt in ihrer unterschiedenen Abfrage an alle feste Norm, an jedes Regelwesen. Während der Archaismus auf so viele Fragen nur die eine typische Antwort zu geben weiß, Situationen und Handlungen ganz verschiedener Natur auf dieselbe Formel bringt, ist es nun gerade so, daß ein bestimmter Vorgang sich auf die mannigfachste Weise wiedergeben läßt. Und zwar denken wir dabei nicht an die voneinander zu trennenden Entwicklungsstadien einer Bewegung, sondern der einzelne Moment als solcher kann eine völlig verschiedenartige Schilderung erfahren. Im gleichen Augenblick, unter denselben Bedingungen, benimmt sich jedes Individuum doch wieder anders, und dieser Einsicht in die große Wandlungsfähigkeit des menschlichen Mechanismus verdankt die hellenistische Kunst ihren schillernden Vortrag. Eine feine Probe solcher Bewegungsfülle bietet das attalische Weihgeschenk auf der Akropolis zu Athen. Viermal war hier das Schema eines wilden Kampfes zu variieren, in vier sich entsprechenden Gruppen mit wohl derselben Figurenzahl und von ähnlichem Aufbau. Gewiß keine leichte Sache, und zu anderen Zeiten sind auch bedeutende Kräfte in solchem Fall erlahmt. Hier aber stehen wir einem Erfindungsreichtum gegenüber, der unerforschlich scheint. Man ist erstaunt zu erfahren, wie viele Arten des Niederstürzens, Kauerns, Sichbückens möglich sind, und von den Leichen auf der Erde nimmt keine die gleiche Lage ein (Fig. 58).

Schon im Aufbau der einzelnen Figur wird der Beschauer die Überlegenheit der Gestaltungskraft gegenüber früheren Leistungen erkennen. An einer hellenistischen Statue gibt es immer sehr viel mehr zu sehen als an irgend einer aus klassischer Zeit. Es ist nicht ein Mehr an Gegenständlichem, was diesen Eindruck gesteigerter Formenfülle bedingt. So überhäuft mit kleinlichem Beiwerk wie die Athena Parthenos des Phidias ist kein Götterbild der jüngeren Kunst; es ist überaus bezeichnend, daß die Kolossalkopie dieser Statue, welche in der Bibliothek zu Pergamon ihre Aufstellung fand, auf einen großen Teil der schmückenden Dinge verzichtet und nur die wirklich maßgebenden Motive beibehält. Nun vergleiche man aber eine freie Schöpfung des Hellenismus, wie die aus mehreren Wiederholungen bekannte Stadtgöttin von Antiochia, die der Lyrippschüler Eutychides geschaffen hat. In lässiger Haltung, auf hohem Felsen sitzend, waltet sie ihres Wächteramtes; zu ihren Füßen taucht der jugendliche Flußgott Orontes halbleibs aus den Fluten; dies und die Turmkrone der Frau und das Ährenbündel in ihrer Rechten sind die einzigen symbolischen Hinweise auf die Besonderheiten des Vorwurfs. Der Körper ist fast ganz in einen weiten Mantel eingehüllt. Man sollte meinen, daß eine größere Schlichtheit gar nicht möglich sei. Und nun gibt dies Ge-

bilde dem Auge doch so viel zu tun, daß es den Überreichtum kaum zu bewältigen vermag und immer neuen Reizen nachgezogen wird. Es ist nötig, sich über die Gründe dieser erhöhten Bildwirkung Klarheit zu verschaffen.

Das Entscheidende hier und eigentlich in allen anderen Fällen ist die starke Ausnutzung der dritten Dimension. Es gehört jetzt zu den Selbstverständlichkeiten, daß die Figur sich ganz frei nach jeder Richtung hin entwickeln muß. Es hat den Anschein, als sei Lysipp der erste gewesen, der beharrlich und mit Absicht seine Körper in die Tiefe hineingehen, aus der Tiefe herauskommen ließ. Nach ihm finden sich keine Beispiele mehr für jene flächige Gesamtanlage, die noch im praxitelischen Zeitalter die allgemein herrschende ist: wo schon der Umriss eigentlich alles sagt und der ganze Formenapparat sich seitlich auseinanderlegt. Dagegen bedeuten diejenigen Werke, die mit Sicherheit dem sikyonischen Meister oder seiner Schule zugeschrieben werden dürfen, in der Tat die völlige Loslösung aus der Ebene, und die Möglichkeit einer solchen Tiefengliederung der Gestalt ist wohl das Wichtigste, was es für die Plastik überhaupt zu entdecken gab. Wie der Körper des Apoxyomenos, trotz seiner aufrechten Haltung, dem Betrachter gleichsam entgegenwogt! Es ist nicht das sehr kühne Ausstrecken des rechten Armes allein, was die lebhaft räumliche Vorstellung erweckt, sondern die Bewegung nach vorn: das leichte Vorwärtsgleiten der Linken mit dem Schabeisen. Das Übergreifen in eine vordere Raumschicht wird nun aber Gesetz, und selbst da, wo der Leib und sämtliche Gliedmaßen starr gestreckt sein müssen, wie bei dem am Baumstamm aufgehängten Marfyas, bringt das Vornüberlinken des Hauptes mit der starken Verkürzung und Beschattung der Gesichtspartie die kraftvolle räumliche Note in das Bild. Grad und Tempo der Bewegung geben nicht den Ausschlag. Natürlich wird es gern gesehen, wenn eine Figur in heftiger Bewegung auf den Betrachter losstürmt, und die ganze Gruppe des «Farnesischen Stiers» (Fig. 56) ist auf diese Wirkung hin aufgebaut; allein auch wo es sich um ruhige Situationen handelt, wird doch alles versucht, um das Objekt so zurechtzurücken, daß der Blick ihm entlang in die Tiefe gleiten muß. Daher bei den Sitzstatuen das energische Vorschieben des einen Fußes, das Vorbeugen des Oberkörpers, das Überschneiden der Brust mit einem Arm, das Vordrängen einer Schulter oder einer ganzen Körperhälfte. Ausruhenden Stehfiguren wird gern die eine Hand auf den Rücken gelegt. Und doch ist das Umstellen der Gliedmaßen in optischer Hinsicht bloß ein sekundierendes Moment und es setzt voraus, daß der Rumpf selbst durch Drehung und Krümmung das Seine tut, um der Gestalt eine gehörige Tiefenwirkung zu schaffen. Man trenne aber dem Ares Ludovisi, dem sitzenden Hermes oder dem Faustkämpfer Arme und Beine ab und es bleibt noch ein Kern von so kräftiger Modellierung zurück, daß jeder Torso einer klassischen Rundfigur dagegen scheibenhaft flach erscheint.

Nichts würde die Absichten dieser Kunst so brutal durchkreuzen wie eine strenge Symmetrie. Ist es noch nie empfunden worden, wie ungeheuer stilwidrig die moderne Ergänzung des betenden Knaben gerade dadurch wirkt, daß die genau entsprechende Haltung der beiden erhobenen Arme den schwingenden Rhythmus der beweglichen Gestalt schließlich in einem plumpen Gleichmaß erstarren läßt? Und doch beruht das Geheimnis des Reichtums, der bei allem hellenistischen Bildwerk das Auge entzückt, gerade im ewigen Wechsel, im fortwährenden Verschieben der Achsen und Ändern der Richtungen; um jeden Preis sucht man dem Stablen und Bleibenden aus dem Wege zu gehen. Was zu anderen Zeiten den Inbegriff bildnerischer Vollkommenheit bedeuten würde, macht hier jede feinere Wirkung zunichte. Es brauchen keine übertriebenen Divergenzen zu sein, schon eine gegensätzliche Bewegung von Ober- und Unterkörper, ein Wenden oder Neigen des Kopfes genügt, um den Anblick interessant zu machen. Das Feld für Versuche solcher Art hätte bereits die klassische Kunst des fünften Jahrhunderts zur Verfügung gehabt. Es ist nicht so, als ob das Motiv des aufgestellten Fußes erst durch Lysipp der Plastik zugeführt worden wäre: der wagrebsteigende Jüngling im Konservatorenpalast, der noch der frühklassischen Periode angehört, tritt höher auf als der lysippische Sandalenbinder oder der Poseidon des Lateran oder der Alexander Rondanini — allein wie starr und leblos wirkt diese gezwungene Erscheinung neben den Geschöpfen des Hellenismus mit der Biegsamkeit ihrer Leiber und dem Widerspiel zahlreicher Richtungskontraste von Rumpf, Hals und Gliedmaßen! Besonders lehrreich, weil es sich da um feinere Unterschiede handelt, erscheint mir ein Vergleich der Venus von Milo mit jener Aphroditestatue des Berliner Museums, welche den Giebelskulpturen des Parthenon so nahe steht: hier wie dort ein ganz niedriges Aufsetzen des einen Fußes nur, und doch, welche Fülle von Komplikationen zaubert beim jüngeren Werk dies ungleiche Verhalten der Stützen hervor, während bei dem älteren der ganze Oberkörper noch still und ruhig verharret.

Daß nun gerade der Kontrapost eine außerordentlich große Bedeutung erhalten muß, versteht sich im Grunde von selbst. Kein anderes Kompositionsmittel kommt dem hellenistischen Kunstideal so weit entgegen wie diese kreuzweise Verchränkung der Bildhälften. Es kann um einen Wechsel der Funktion sich handeln, indem das Biegen oder Strecken eines Armes in der Bewegung der unteren Gliedmaßen, aber übers Kreuz, sich wiederholt, ein besonders gutes Beispiel ist der Apoxyomenos des Lysipp, wo dem gestrafften linken Standbein die Gerade des rechten Armes entspricht, und umgekehrt dem stark gekrümmten linken Arm die Beuge des rechten Spielbeines. Oder aber der Gegensatz betrifft die Stellung der Gliederpaare im Raum, ihr Vor und Zurück. Hier wird man sich zunächst der lebhaft ausschreitenden Ge-

italten erinnern (Borghesischer Fechter, tanzender Faun, Fig. 62), aber auch sitzende (Hermes, Neapel) oder bequem stehende können nach diesem Prinzip bewegt sein. Und die Höhe barocken Empfindens kennzeichnet dann der Versuch, beide Arten von Kontrapost im selben Kunstwerk zu vereinigen (Bronzestatue eines Herrschers, Thermenmuseum, Fig. 52). Je dreister das Bild in die Tiefe hineinkomponiert ist, um so eindringlicher reden natürlich auch die Gegensätze von Licht und Schatten mit. Wo nun mehrere derartige Elemente sich zur Gruppe zusammenschließen, verflechten sich die verschiedenen Bewegungsachsen in ein wirres Formengemenge, das Unmögliche in dieser Beziehung leistet der verwegene Aufbau des Farnesischen Stiers (Fig. 56). Die Zweifigurengruppen aber, wie der Menelaos mit der Leiche des Patroklos, oder der Gallier und sein Weib, bringen den in kräftigstem Kontrapost vordrängenden, alle Muskeln spannenden Körper des Helden und den schlaff niederhängenden toten in seinen Armen in prachtvollen Gegensatz.

Und nicht nur auf die Bilderscheinung als solche erstreckt sich bei den letztgenannten Werken der Kontrast. Der Gallier hat seine Gefährtin getötet, um sie vor Schande zu bewahren, und legt nun Hand an sich selbst. Man sieht, die Bewegung geschieht plötzlich, Mord und Selbstmord folgen einander Stoß auf Stoß. Ohne den Griff gewechselt zu haben, sticht der Krieger, während ein Blick voll Wut und sieghaften Trotzes den Gegner trifft, seinem Weib und unmittelbar darauf sich selber mitten ins Herz. Und wie hier mit dem müden Erlöschen das letzte Sichbäumen und grelle Auflodern einer unbändigen Lebenskraft sich vereint, so sind in der Menelaosgruppe wilde Erregung und die Mattigkeit des Todes fest zusammengefügt. Es ist oben (S. 140) gezeigt worden, wie die klassische Kunst alles scharf Gegenätzliche vermeidet, wenn sie die Bergung eines Leichnams schildern soll: jetzt muß gerade die Zwierspältigkeit des Geschehens und Empfindens die künstlerische Wirkung erhöhen. Mit einer ähnlichen Polyphonie verschiedenartiger Leidenschaften, wie sie Rubens in seinem Raub der Leukippstöchter entfesselt, suchen die Meister des Farnesischen Stiers die Teilnahme des Publikums zu gewinnen; die Instrumentierung der älteren Kunst ist dünn und dürftig dagegen. Ja selbst von den Einzelfiguren der hellenistischen Plastik kann man sagen, daß sie das Interesse des Beschauers nach mehr als einer Richtung lenken wollen, denn die Aktion ist kompliziert und läßt sich kaum mit einem Wort beschreiben; oft hat es den Anschein, als ob die linke Hand nicht wisse, was die rechte tut. Oder die Finger verrichten wie mechanisch ihre Arbeit, indes das Auge durch eine andere Angelegenheit abgezogen oder auf ein fernes Ziel gerichtet erscheint; so beim bogenspannenden Eros, beim Sandalenbinder, beim Schleifer (Fig. 59). Auch der Iysippische Apoxyomenos achtet auf das Tun seiner Hände nicht, mit einem Ausdruck gespannten Suchens blickt

er in die Weite. Es ist nicht jenes träumerisch-verflossene Schauen praxitelischer Gestalten, sondern ein starkes geistiges Leben, welches die körperliche Beschäftigung hier momentan durchkreuzt.

Die ganze Fülle seiner schöpferischen Anlagen breitet der Hellenismus aber erst in seinen Gemälden vor uns aus. Freilich ist unser Material hier weniger umfangreich, als es zunächst vielleicht den Anschein hat, und jedenfalls nicht so zuverlässig, wie man vielfach glauben wollte. Die Freskomalerei Roms und der campanischen Städte steckt zwar voll von Erinnerungen an bekannte oder verschollene Vorbilder der Alexander- und Diadochenzeit, aber es sind zum guten Teil plastische Typen oder Gruppen, die benutzt worden sind, die gesamte Szenerie, oft auch die übrige figürliche Staffage, ist vom römischen Maler frei hinzuerdacht und trägt in der Regel sehr deutlich den Stempel später Erfindung. Auf Wandbildern aus Pompeji und Herkulaneum steht Theseus, als der Besieger des Minotaurus, inmitten einer so ganz anders gearteten Umgebung wie verirrt und verlassen da; obwohl ihn die dankbare Menge jubelnd umringt, ist und bleibt es eine isolierte Gestalt: ein Athletentyp von unverkennbar lyssippischem Gepräge. Ähnliche Entlehnungen aus dem Statuenschatz des beginnenden Hellenismus lassen sich häufig beobachten; dasselbe Verfahren hat sich ja auch die Kunst der Renaissance in weitestem Maße zu eigen gemacht. Indessen gibt es unter diesen Fresken doch eine ganze Anzahl solcher, die als wirkliche Kopien älterer Gemälde zu bewerten sind, und gerade für einige der schönsten und künstlerisch bedeutendsten trifft das zu. Desgleichen für mehrere Mosaikbilder aus Pompeji, die uns vor allem auch eine gute Vorstellung vom farbigen Aussehen der Originale zu geben vermögen. Und dann steht uns noch eine weitere Quelle zur Verfügung, von welcher die stilkritische Untersuchung bisher viel zu geringen Gebrauch gemacht hat. Wir meinen die unteritalischen Vasen des ausgehenden vierten und des dritten Jahrhunderts. Nicht als ob wir sie zu Rekonstruktionen frühhellenistischer Gemälde heranziehen wollten, aber ihre Darstellungsmittel stammen von dorthen, und ein Vergleich dieser apulischen Prachtamphoren mit den genannten pompejanischen Bildern, in bezug auf Gruppierung und räumliche Anordnung der Figuren, auf Stellungs- und Bewegungsmotive lehrt, wie stark die große Kunst diesen letzten Zweig der Gefäßmalerei beeinflusst haben muß. Die Szenen der berühmten «Perservale» in Neapel zeigen in stilistischer Beziehung eine sehr weitgehende Verwandtschaft mit der «Alexander Schlacht» desselben Museums; eine Analyse müssen wir uns hier verlagern, nur eine Einzelheit sei kurz erwähnt: die nervöse Flackergebärde der winkenden Perfer auf beiden Bildern ist ungemein bezeichnend für die Anfänge des Hellenismus und kommt in der älteren Kunst nirgends vor. Es handelt sich auch nicht um zufällige Ähnlichkeiten bloß; die Hauptgruppe der Alexander Schlacht finden

wir, zum Teil freilich in arger Verballhornung, auf tarentinischen Vasen mehrfach wieder.

Es ist ein gewaltiger Fortschritt, den diese hellenistischen Bilder aller früheren Gemäldekunst gegenüber bedeuten. Mit einem Male ist die Welt üppig reich geworden. Wir denken dabei gar nicht an die Bereicherung in materieller Hinsicht, an die Zunahme des Stofflichen und an den bunten Wechsel verschiedenartigster Gegenstände; alles was im vorstehenden über die Freude am Vielerlei gesagt worden ist, gilt für diesen Kunstzweig natürlich in besonderem Maße. Aber rein optisch belebt sich das Bildfeld nun derart, daß der Betrachter sein Auge ganz anders einstellen muß, um den gesamten Inhalt aufnehmen zu können. Das liegt in erster Linie an der Mehrgründigkeit des Bildes, welche den Blick von einer Raumschicht in eine andere überleitet. Die Darstellung von Innenräumen ist an sich schon ein neues Problem: das Gemälde des Aëtion, welches Alexanders Hochzeit mit Roxane schilderte, ist das erste Beispiel eines eigentlichen Interieurbildes, dessen schöne Ausstattung die antike Schriftquelle ausdrücklich hervorhebt. Von den Malern Antiphilos und Hippys wird uns Ähnliches berichtet. An die Stelle der bisher üblichen, die Szenerie bloß andeutenden Motive tritt in der Alexanderepöche die entschiedene Durchbildung einer geschlossenen Räumlichkeit. Die Entdeckung dieser neuen Möglichkeiten hat nun selbst die braven Kunsthandwerker zu ehrgeizigem Streben angelernt. Auf einer wohl dem zweiten Jahrhundert angehörenden bemalten Grabstele aus Pagasae (Thessalien) spielt sich die Szene — das Sterben einer Wöchnerin, an deren Lager der Gatte sitzt — im Inneren eines Hauses ab, und die übrigen Figuren verteilen sich auf weitere, hintereinander liegende Räume, welche man durch die breite Tür des Vordergrundes erblickt. Der Versuch ist mit bescheidenen Mitteln durchgeführt, aber dem zeitgenössischen Publikum mag er kühn genug erschienen sein. Erheblich älter noch ist die Stele der Helixo aus Alexandrien, die man als die früheste erhaltene Innenraumdarstellung der hellenistischen Malerei überhaupt bezeichnet hat, und wo in der Tat zum erstenmal die Figuren weit hinein in die Tiefe eines Zimmers gerückt erscheinen.

In der Bewertung der pompejanischen und römischen Fresken ist freilich Vorsicht geboten. Die Wandgemälde der Kaiserzeit mit ihren zum Teil schon recht reich gestalteten Interieurs führen uns Errungenschaften vor Augen, wie sie dem Hellenismus noch nicht zuzutrauen sind. Diejenigen Bilder, die auf ältere Vorlagen zurückgehen, zeigen auch eine erheblich einfachere Innenarchitektur. Aber der Rückwand des Gemaches ist meist eine Reihe von Säulen vorgestellt, welche die Decke tragen, die Mauer selbst wird durch Türen, deren Flügel nach hinten aufstehen, und durch große Fensteröffnungen durchbrochen, so daß man ins Freie hinausieht. Auch farbige Vorhänge dienen mit ihrem malerischen Faltenwurf den Figuren oft als wirkungsvoller

Hintergrund. Eine gute Probe dieser hellenistischen Raumdarstellung bietet das Gemälde «Achilleus auf Skyros» (Fig. 53), die Kopie eines Originals aus der Alexanderzeit. Der pompejanische Maler hat an der Architektur einiges geändert, wie der Vergleich mit einer zweiten, vollständigeren aber künstlerisch wenig erfreulichen Wiederholung beweist. Indessen das Wesentliche des Bildgefüges blieb dabei unberührt, und daß diesem ein typisches Gepräge eignet, lehrt seine Übereinstimmung mit anderen Gemälden. Im allgemeinen sind es dieselben Elemente, welche auch die apulische und lukianische Gefäßmalerei (Phlyakenvasen, Heraklesvase des Alsteas) zur Veranschaulichung von Innenräumen zu verwenden pflegt.

Die führende Rolle freilich, die auf manchen Gemälden der Renaissance der architektonischen wie der landschaftlichen Szenerie zukommt, ist ihr in der griechischen Antike niemals eingeräumt worden; sie gibt den Rahmen für den Vorgang, sie füllt und bereichert das Bild, aber konstruktiv unentbehrlich, als die wirklich raumschaffenden und gliedernden Elemente, sind ihre Linien nicht, wenigstens keineswegs in dem Grade wie bei Schöpfungen der neueren Kunst. Mit der Aufgabe, die Vorstellung eines räumlichen Zusammenhangs und der geschlossenen Komposition zu erwecken, ist hier vor allem das figürliche Ensemble betraut. Das Hintereinander der Figuren bedingt die Tiefenwirkung: aber nun nicht mehr in Form jener einfach gestaffelten Reihen, wie sie die ältere griechische Kunst zu allen Zeiten gebracht hat, ohne über eine kulisienartige Anordnung im wesentlichen hinauszukommen. Entblödet sich doch selbst das fünfte Jahrhundert nicht, den Aufmarsch in den Kampf stürmender Krieger (Fries des Nereidendenkmals zu Xanthos) mit den gleichen Mitteln zur Darstellung zu bringen, welche bereits der Schöpfer der altkretischen Schnittervase (oben Fig. 6, 7) und später der Archaismus immer wieder wählte, wenn es den Anblick einer dichtgedrängten Menschenmenge vorzutäuschen galt: die Figuren werden hintereinander geschoben, aber in lauter Schichten, die parallel zur Bildebene laufen. So etwas kommt in der Zeit nach Alexander d. Gr. nicht mehr vor. Woran liegt es, daß noch die Massenszenen des Parthenonfrieses, deren Gliederung oft eine Tiefe von 6 bis 7 Personen erreicht, neben einem hellenistischen Figurenbild einförmig und flächig wirken, obwohl der Künstler durch Körper- und Kopfwendungen die Gruppen möglichst zu beleben sucht? Die Lösung des Hellenismus besteht darin, daß die Figuren der verschiedenen Raumschichten sich nicht mehr in derselben Richtung bewegen dürfen. Je weiter das Auge in das Bild eindringt, um so verwirrender wird die Fülle gegensätzlicher Motive; immer aufs neue springt die Bewegung um, entwickelt sich nach einer anderen Seite. Wäre uns von der Alexanderschlacht weiter nichts erhalten als der oberste Streifen des Gemäldes, wo ein Wald von langen Lanzen vor dem fahlen Himmel schwankt, so müßte allein schon aus der wechselnden Stellung, aus



den zahlreichen Richtungskontrasten dieser Stangen auf das heftige Brodeln des Kampfgewühls darunter zu schließen sein: wo alles sich kreuzt und durcheinanderläuft, mit derselben eigen sinnigen und sperrigen Kraft, mit welcher der vereinzelte Baum im Hintergrund seine kahlen Äste nach allen Seiten von sich stößt. Von den vielen Pferden bahnt jedes sich seinen eigenen Weg durch die Menge; selbst bei den vier Rossen des königlichen Gespans scheint die Bewegung auseinanderzustreben. Es sind nicht nur leichte Verschiebungen und Abstufungen, wie auf Denkmälern der klassischen Kunst, sondern Gegensätze allerstärkster Art: dicht neben den dem Beschauer entgegensprengenden Wagenpferden drängt das ledige Reittier in das Bild hinein, und vor einem jäh sich aufbäumenden Pferd bricht ein anderes kopfüber zu Boden.

Es ist klar, daß ein solches Divergieren in dramatisch erregten Szenen viel müheloser zu erreichen ist als im beruhigten Situationsbild; auch bei beschränkter Figurenzahl kann die Darstellung dann den Charakter eines reichbewegten Geschehens annehmen. In dieser Hinsicht ist das Gemälde «Achilleus auf Skyros» (Fig. 53) ein glänzendes Beispiel hellenistischer Kompositionskunst. Das Ungestüm der drei Hauptpersonen im Vordergrund treibt und zerzt nach verschiedenen Richtungen hin; auch die erschreckten Zuschauer weiter hinten — der König Lykomedes und die Pflegeschwester des Helden — streben auseinander. Auf dem Gegenstück dieses Bildes («Achills Streit mit Agamemnon») finden wir ein ähnliches Verhältnis der hintereinander gerückten Figuren. Allein auch da, wo die stürmische Haft fehlt, wo sich die Sache mit kaum merklicher äußerer Bewegung abspielt, ist der Künstler nicht in Verlegenheit zu bringen. Den denkbar stärksten Gegensatz zu den genannten Bildern bedeutet das pompejanische Gemälde «Achilleus entläßt Briseis», das vielleicht aus demselben mythologischen Zyklus wie jene stammt, und trotz des grundverschiedenen Stimmungsgehaltes sind die darstellerischen Mittel durchaus verwandter Art, und gewiß nicht weniger reich. Wir sehen neben und hinter dem in der Mitte sitzenden jugendlichen Fürsten eine Anzahl ruhig stehender Gestalten vereinigt, in mehreren Reihen ganz nah beisammen, so daß die letzten hinter ihren Vordermännern und hinter den eigenen großen Rundschilden fast verschwinden. Nun ist aber jeder dieser Schilde wieder anders gestellt — was sich schon in den verschiedenen Reflexlichtern der blinkenden Wölbungen verrät, übrigens genau so auf dem Lykomedes-Gemälde —, und die Gesichter oder doch die Blicke ändern in einem fort die Richtung. Dieses unaufhörliche Umspringen und Wechseln bringt eine Mannigfaltigkeit formaler Reize in das Bild, wie sie die ältere Kunst nicht zu schaffen vermag. Sie erstreckt sich auch auf das räumliche Beiwerk: wie auf dem Alexandermosaik das knorrige Geäst des Baumes den Wirrwarr der Schlacht gleichsam sekundiert, so geben hier die glatten, aber in raffiniertester Weise verschieden

getönten Flächen des Zeltcs im Hintergrund eine wirkungsvolle Folie ab für die bei aller Gehaltenheit so reichgebaute figürliche Gruppe.

Zersplittert nun ein Bild nicht, wenn seine einzelnen Teile sich solche Freiheiten herausnehmen dürfen? Die Gefahr liegt zweifellos sehr nahe, aber in der Art, wie ihr begegnet wird, verrät der Hellenismus die ganze Macht seines überlegenen Könnens. Es gibt da Kompositionen von tadellos gegliedertem Bau, es fehlt auch an minderwertigen nicht: allein in ihrer Gesamtheit haben sie vor allen älteren Versuchen die geschlossene Einheitlichkeit der Bildmasse voraus. Immer vermeint man es zu spüren, wie hier ein fester Wille die Menge des Vielen und Verschiedenartigen mit energischem Griff zusammenhält. Das Geheimnis der Kraft ist vor allen Dingen im zähen Verschweißen der Raumschichten zu suchen, die sich zu einem unlösbaren Ganzen durchdringen müssen. Bisher waren stets die einzelnen Gründe hintereinander geschoben, ohne sich eigentlich zu berühren, als Bildteile von selbständigem Wert, und aus der Klarheit ihrer Begrenzung ergab sich die ruhige Harmonie des Gesamteindrucks. Man kann Streifen von Streifen abtrennen, es geht ohne Anwendung von Gewalt, keine Fäden werden zerrissen. Bei einem hellenistischen Gemälde würde ein solches Vorgehen nicht mehr möglich sein, weil seine Formen immer nach der Tiefe zu miteinander verfestigt sind. Die Schrägstellung des einzelnen Objekts ist zwar, in Malerei und Reliefplastik, seit dem Ende des fünften Jahrhunderts ganz gebräuchlich, Stühle, Schemel, Truhen und Altäre werden gerne so gegeben, daß man sie überdeck erblickt. Indessen hat die perspektivische Verkürzung hier auch ihre Schranken, und niemals setzt sie ihren Zug weiter in den Raum hinein fort. Und dann handelt es sich um eine durchaus konventionelle Art der Darstellung, während in der hellenistischen Kunst jedes Ding erst so lange gedreht und gewendet wird, bis man ihm einen möglichst bedeutenden Raumwert abgewonnen hat. Auf apulischen Vasen, auf dem Gemälde der Alexander-schlacht sehen wir den Vordergrund mit Waffen und Gerätschaften bestreut, deren Schrägan-sichten offenbar den Zweck haben, die Bodenfläche dem Auge glaubhaft zu machen. Man beachte auf unserem Bild Fig. 53 den Helm, den man halb von innen sieht, die Kanne, das Schmuckkästchen unter dem Schild, das absichtlich anders gerichtet ist als der Stufenbau dahinter.

Es kann nun vorkommen, daß es — unter fast völligem Verzicht auf die Mitwirkung szenischen Beiwerks — der Stellung der Figuren im Bild allein überlassen bleibt, für den Zusammenschluß der Raumschichten zu sorgen. Die prachtvolle Liebesgruppe von Ares und Aphrodite, die in Pompeji mehrfach kopiert worden ist, erinnert an verwandte Motive auf Vasen aus dem Meidias-Kreis; das ganz Neue jedoch, was hier die hellenistische Malerei zu sagen hat, ist die Orientierung in der Tiefenachse. Obschon die beiden Hauptpersonen sich anscheinend kaum rühren, bewegt sich die reiche Formenfülle

des Bildes in breitem Strom auf den Beschauer zu. Daß die Figuren nicht einfach nebeneinander, sondern schräg hintereinander angeordnet werden, ist für diese Kunststufe selbstverständlich, und ebenso, daß der halbliegende Leib der Göttin sich nach vorn schieben muß. Aber nun hat jede einzelne Gliederstellung diesem einen Zweck zu dienen, und auch die Lanze, mit welcher die Hand der Aphrodite spielt, ist so geneigt, daß sich an ihrer langen Diagonale die Reihenfolge der Bildelemente gradweise abgreifen läßt: ein beliebtes kompositionelles Hilfsmittel übrigens, das auf Gemälden dieses Stiles öfters anzutreffen ist (vgl. die Lanze des Achill in der «Entlassung der Briseis», das Szepter in «Zeus und Hera auf dem Ida»). Bei Szenen pathetischen Inhalts aber verflechten sich die Bewegungen im buchstäblichen Sinn. Nirgends tritt dieses Bestreben deutlicher zutage als auf unserem Gemälde Fig. 53, der junge Achill eilt in flüchtigem Laufe aus dem Bildraum heraus, und an seinem vorgestreckten Arm klammern sich die Hände des hinten nachdrängenden Diomedes und des von der anderen Seite heranspringenden Odysseus fest: ein wirkliches Ineinandergreifen der Gestalten und ihre Vereinigung zur geschlossenen Gruppe. Und wie hier zwei Richtungen, von links und rechts aus der Tiefe vornehmend, sich kreuzen und schneiden, so ergibt sich auf der Alexanderschlacht aus dem Netz verschiedener Bewegungsachsen ein zäh verdichteter Figurenknäuel, und es ist dem Auge ganz unmöglich gemacht, diesen in Einzelheiten von selbständiger Bedeutung zu zerlegen. Das Gemälde «Befrafung der Dirke» im Hause der Vettier, dessen Vorbild ohne Zweifel die plastische Gruppe des Apollonios und Tauriskos (Fig. 56) angeregt hat, wirft seine Masse als gewaltige Woge dem Beschauer entgegen, der wild gewordene Stier reißt alles mit sich fort, und die rückwärts zerrende Bewegung des einen Jünglings dient gerade dazu, den Tiefeneindruck des Ganzen zu verstärken. Das Pentheusgemälde desselben Zimmers (Fig. 47), dessen Komposition rein äußerlich in mancher Hinsicht zum Vergleich mit dem vorigen einladen mag, das aber auf ein viel älteres Original zurückgeht (siehe S. 172), bildet mit seiner reliefmäßigen Anordnung den schärfsten Gegensatz zu diesem ganz und gar dreidimensional entwickelten Vorgang. Weitere Proben: die «Entführung der Helena» (Haus des tragischen Dichters), wo ein Zug von mehreren Personen, schräg den Raum durchquerend, der Schiffsplanke im Vordergrund sich nähert, oder der sehr großartige «Triumphzug des Dionysoskindes» (Haus des M. Lucretius Fronto) mit seiner langsam und feierlich dem Beschauer entgegenstumpfenden Figurenmenge.

Die schräge Aufreihung, welche alle bisher genannten Beispiele zeigen, ist nun aber, mehr oder weniger stark ausgeprägt, bezeichnend für die Kompositionsweise des Hellenismus überhaupt. Selbst bei ganz geringer Bühnentiefe werden die Bildelemente so gestaffelt, wir erinnern an jenen derben Mummenschanz nutzlierender Komödianten: ein Gemälde, dessen getreueste

Kopie uns im Mosaik des Dioskurides von Samos (Neapel) vorliegt. Schon die unteritalische Vasenmalerei neigt dazu, ihre Figurenfolgen in schräge Bahnen zu leiten. Man zeichne sich die Gruppen der Medeavase oder verwandter Gefäße in den Grundriß um, überall stoßen wir auf das Bestreben, die Darstellung aus ihrer Flächenhaftigkeit zu lösen und schief in den Raum hineingehen zu lassen. Auch beim Hauptstreifen der Ficoronischen Ciste ist das der Fall; die Mittelgruppe vor allen Dingen ist nach diesem Gesetz zusammengestellt, und mit polygotischer Art hat die einheitliche Diagonalbewegung dieser Szene schlechterdings gar nichts mehr zu tun; nicht bloß der Stilisierung von Einzelheiten, sondern seiner Erfindung nach ist das Bild durchaus ein Werk der Alexander- oder Diadochenzeit. Daß der flüssige Zug des Ganzen vorne an einer in Rückenansicht gegebenen Figur sich stauen muß, ist ein Motiv, das hellenistische Gemälde gern verwenden (Herakles und Telesphos; Achill und Briseis). Die Begegnung von Sappho und Alkaios, oder von Athena und Marfyas (vgl. S. 104), in die Formensprache dieser Epoche überetzt, müßte jedenfalls so angeordnet werden, daß die Fluchtlinie der beiden Gestalten nicht mit der Bildebene im gleichen Geleise läuft. Noch die Gruppierung von Athena und Poseidon im westlichen Parthenongiebel, und im Anschluß daran auf einer Petersburger Vase, würde den Ansprüchen des Hellenismus in keiner Weise genügen. Denn gerade das, was für die klassische Zeit das Ziel alles künstlerischen Strebens bedeutet: die harmonische Verteilung und Abwägung der Massen, wird von dem neuen Stil mit größter Entschiedenheit abgelehnt. Nicht das Gleichgewicht der Bildhälften soll um jeden Preis gewahrt werden, man will vielmehr das Übergewicht eines bestimmten Hauptmotivs, dem alles sich unterzuordnen hat. Und es wird gerne seitlich verschoben, weil erst durch das energische Betonen einer Richtung das stockende Leben sich in Bewegung bringen läßt. Die Asymmetrie der Komposition wird somit nicht als Schwäche empfunden; sie ist das bewußt gewählte Wirkungsmittel einer Kunst, welche auf die koordinierende Gliederung grundsätzlich verzichtet und die Einheit nicht nach den alten Regeln der symmetrischen Anordnung zu schaffen sucht, sondern mit dem wuchtigen, das Ganze beherrschenden Akzent.

An sich wird immer schon der figürliche Aufbau imstande sein, kraft eines sicheren Liniengerüsts die Aufmerksamkeit dorthin zu lenken, wo der Kern des Bildes sitzen soll, und in den meisten Fällen genügt eine solche Betonung durchaus. Allein der Hellenismus vermag nun, wenn es darauf ankommt, auch weitere Dinge ins Feld zu führen, mit welchen die ältere Malerei noch nicht zu arbeiten verstand: Gegensätze von Helligkeits- und Farbentönen, aus deren lebendigem Widerspiel schließlich eine bestimmte Note als Siegerin hervorgehen muß. Es kann ein wahrer Wirbelfurm von Lichtern und Schatten, von blitzenden und tiefdunkeln Flecken durch das Bild hinfliegen,

und doch sind alle zusammengefaßt in das Bett einer einheitlichen Lichtführung. Auf Gemälden der vorhellenistischen Zeit hat jede Figur ihr Licht für sich und ihren eigenen Schatten; jetzt aber ergießt sich die Beleuchtung, aus einer bestimmten Quelle flutend, über die Gesamtheit der Objekte in einem einzigen großen Schwall. Die Aufgabe des Künstlers besteht nun darin, das wesentliche Stück seines Bildganzen so zu stellen, daß es den einfallenden Strahl mit möglichst breiter Fläche auffängt und durch gesteigerte Leuchtkraft von seiner Umgebung sich abheben kann. In der «Bestrafung der Dirke» kommt das Licht von rechts und trifft mit voller Macht den schrägliegenden Leib der Frau, so daß die blendende Nacktheit deselben inmitten eines bewegten Durcheinanders von dunkeln und hellen Partien die unbefrundene Oberhand behält. Daselbe beobachten wir bei dem Liebesidyll von Ares und Aphrodite, nur ist hier die Hauptfigur vorne nicht gleichmäßig bestrahlt, sondern das höchste Licht sammelt sich auf Gesicht und Oberkörper, während alles übrige mit gradweise abgestuften Tönen ausgestattet wird. In anderer Weise wieder hat der Maler des Briseisbildes das Licht seiner Idee dienstbar gemacht: der Kopf des Achill steht in satter Färbung vor dem Metallgeschimmer der Rüstungen und Waffen, welches den Hintergrund füllt; ein sonnenbeglänzter, beinahe weißer Schild umrahmt «wie eine Aureole» das kraftvoll modellierte Haupt und scheidet es von der dämmerigen Unruhe ringsum.

Auch das Kolorit muß erhalten, um die Fülle der Einzelheiten zum kompakten Ganzen zu sammeln. Die Freude an farbiger Mannigfaltigkeit ist während der ganzen Dauer der hellenistischen Periode außerordentlich stark; die gesamte Dekorationskunst steht unter ihrem Bann. In den Prunkräumen der Paläste wie im bescheidenen Wohngemach wird durch den bunten Mosaikbelag der Fußböden, durch die Verkleidung der Wände mit verschiedenfarbigen Marmorplatten, Glaspasten, Edelsteinen und funkelnden Metallen, durch die Nachahmung einer solchen Inkrustation mit Hilfe von bemaltem Stuckrelief oder bloßer Freskotechnik eine Polychromie von seltenem Reichtum entwickelt. Die Architektur verwendet Steinorten von möglichst grellen Kontrasten; sogar die einzelnen Säulentrommeln dürfen in der Farbe wechseln (Prunkschiff des Ptolemaios IV.). Erst jetzt wird das scheckige Geäder der natürlichen Marmorierung in seinem ornamentalen Wert erkannt und mit dem Pinsel nachgeahmt. Und diese lachende Farbenpracht hält nun auch Einzug in die figürliche Malerei. Angesichts von Bildern, deren Hintergrund eine aus verschieden getönten Flächen zusammengesetzte Wand darstellt, mag man sich an die Gemälde der altkretischen Paläste oder an den bemalten Steinfarkophag aus Hagia Triada erinnern fühlen, wo in ewiger Unrast eine Farbe die andere ablöst. Aber während jene primitive Kunst die Farben aneinanderreicht, ohne sie zu binden, wird jetzt dem einzelnen Fleck die Selbständigkeit entzogen,

und nur im Rahmen einer allgemeinen Symphonie darf er seine Stimme hören lassen. Das heißt, stets sind die Farben aufeinander abgestimmt. Nicht nur, daß sie selten in ihrem reinen Lokaltone dastehen dürfen, sondern sich brechen und mischen und in zahllosen Übergängen und Nuancen spielen, wodurch z. B. das bewegte Gewühl der Alexander Schlacht, dem bunten Vielerlei zum Trotz, durchaus den Charakter des koloristisch Geschlossenen zu wahren weiß. Doch wichtiger ist wohl der Umstand, daß durch das Vor- drängen einer bestimmten Farbe oder Farbengruppe, welche als leitendes Motiv das Bild beherrscht, ein festes System in die Sache gebracht wird. Der überaus prächtige dionysische Freskenzyklus im Haus des M. Lucretius in Pompeji (Herakles und Omphale, Triumphzug des Dionysoskindes, Schmückung eines Tropaion) ist ganz auf den Zweiklang von Blau und Rot aufgebaut, und alle dazwischengeschobenen Farben richten ihr Verhalten danach ein, indem sie sich geschmeidig in den großen Zug des Ganzen fügen.

## 2. Erkenntnis und Illusion.

Der Natur möge er folgen, und nicht dem oder jenem Künstler: so soll der Ratsschlag des Malers Eupompos gelautet haben, als der junge Lysipp ihn darum bat. Das Wort, das uns durch Plinius überliefert wird, mag wahr sein, oder von der Nachwelt frei erfunden, jedenfalls kennzeichnet es sehr scharf die Auffassung vom Ziel des künstlerischen Schaffens, welche Lysipp sich zu eigen gemacht und nach der er stets gehandelt hat. Er verläßt sich nur auf sein Auge; aber alles, was sich auf der Netzhaut spiegelt, muß auch im Bilde festzuhalten sein. Diese Erkenntnis ist neu, so selbstverständlich die Formulierung unseren Ohren klingen mag, für einen Griechen jener Tage, der aus der Schule strenger Bildgesetze kam, ist sie unerhört neu. Das Verhältnis zur Wirklichkeit hatte jahrhundertlang unter dem Zeichen einer sehr wählerischen Gesinnung gestanden: nicht die Gesamtheit des Sichtbaren hat ohne weiteres Anspruch auf künstlerische Wiedergabe, und auch das einzelne Objekt muß immer erst so zurechtgestellt werden, daß es sich in den Rahmen als schön anerkannter Normen fügt. Mit der Lösung des Problems, wie sie der Apoxyomenos bietet, wäre das Publikum des fünften Jahrhunderts wahrscheinlich ganz und gar nicht einverstanden gewesen. Nach Bau und Körperformen eine Gestalt ohne Makel und von durchaus edeln Verhältnissen, unterscheidet sich dies Bild eines nackten Jünglings sehr wesentlich vom David Michelangelos und seiner «grundhäßlichen» Leiblichkeit. Indessen, so wie jener mit der derben Gebärde einer ungeschlachten Hand allem ins Gesicht schlägt, was früheren Generationen als bildgerecht und repräsentativer Schaustellung angemessen erschien, so bedeutet auch diese lysippische Statue den völligen Bruch mit den überlieferten Begriffen von der Würde der Kunst.

Nicht bloß die Proportionen sind durchaus andere geworden und fügen sich überhaupt nicht mehr in ein System, und das Entscheidende ist auch nicht die Häufung naturalistischer Einzelheiten: aber schon das Motiv ist von einer verblüffenden Unmittelbarkeit der Anschauung, ohne das geringste Zugeständnis an jene harmonische Abgeklärtheit, welche die klassische Kunst auch vom lebendigsten Geschehen verlangt.

Vom Standpunkt einer organischen Stilgeschichte ist es tief zu beklagen, daß gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts die Luxusgesetze des Demetrios von Phaleron dem üppig blühenden Zweig der attischen Grabmalkunst ein vorzeitiges Ende bereitet haben. Denn es ist hier eine Entwicklung gewaltsam zerschnitten worden, die allen Anzeichen nach vom traditionellen Idealismus weit abgeführt und die Friedhofplastik Athens in eine ganz andere Bahn gelenkt haben würde. Die letzten Proben dieser sehr stattlichen Denkmälerreihe zeugen von einem völlig neuen Geist. Die Sammlung Barracco in Rom besitzt den Porträtkopf eines bärtigen Alten, der von einem solchen Monument — in der Art des bekannten Grabmals vom Ilissos (Vater und Sohn) — zu stammen scheint. Ein wundervolles Stück! Die Züge des finsternen, todernsten Gesichts vom Gram verzehrt, ergreifend in ihrem Ausdruck unfählicher Trauer und dumpfer Hoffnungslosigkeit. Dabei hat man zum erstenmal den Eindruck, der nackten Lebenswahrheit gegenüberzustehen. Das Streben nach seelischer Vertiefung vereint sich mit einer bisher unerhörten Schärfe und Rücksichtslosigkeit der Bildnistreue. Nach seinem plastischen Stil ist der Kopf ein Werk der lysippischen Zeit, und die Demosthenes-Statue verliert etwas von ihrer Originalität, denn unser Fragment ist älter und nimmt alles schon vorweg, besonders in der Vorderansicht ist die Verwandtschaft der beiden Werke erstaunlich groß: die tiefliegenden, stark beschatteten Augen, die Falten in Wangen und Stirn, das Welke und Runzlige einer alternden Haut, das verwahrloste dünne Haar.

Mit diesem Hinweis haben wir das Wesentliche der neuen Porträtaufassung, die in den letzten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts sich durchzusetzen beginnt, bereits kurz angedeutet. Von der Stimmung der Bildnisse sehen wir hier ab, allein es handelt sich vor allem auch um ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur äußeren Erscheinungsform, als wir es von der klassischen Griechenkunst her gewohnt sind. Ungemein bezeichnend für diese Tendenzen ist, was uns Plinius über Lysistratos, den Bruder des Lysipp, berichtet: er habe als erster das Gesicht des zu Porträtierenden in Gips abgedrückt, aus der Hohlform einen Wachsabguß gewonnen, diesen retuschiert und so mit Hilfe eines mechanischen Verfahrens seine Bildnisse hergestellt. Dieser bedingungslose Anschluß an das Modell mit all seinen Zufälligkeiten und individuellen Merkmalen ist als eine Tat von einschneidender Wirkung zu bewerten, bedeutet sie doch den völligen Bruch mit den Richt-

linien der gesamten früheren Menschendarstellung. Kein Künstler des fünften Jahrhunderts würde darauf verfallen sein, das Antlitz eines Mitmenschen mit solcher Gründlichkeit Zug für Zug in Ton oder Stein zu übertragen; wäre dies geschehen, so hätte unser Publikum von Perikles dem Olympier doch wohl ein anderes Bild. Auch der Wahrheitsfanatismus eines Demetrios von Alopeke (vgl. S. 143) war zweifellos noch weit entfernt von der peinlichen Schärfe dieses Realismus, der jetzt sich Gehör erzwingt. Man wird im Denkmälerchatz der voralexandrischen Zeit vergebens nach einem Kopf sich umsehen, der so lebhaft an das Aussehen einer Totenmaske erinnert, wie das eben erwähnte Bruchstück der Sammlung Barracco. Gewiß hieße es der hellenistischen Porträtkunst Unrecht tun, wollte man ihr Ideal bloß in einem sklavischen Nachzeichnen der Natur erblicken, in der täuschenden Wiedergabe der körperlichen Erscheinung. Allein während früher der Künstler alles unterdrückte und beiseite ließ, was für den Charakter der Persönlichkeit unwesentlich erschien, besteht nun die Aufgabe gerade darin, aus dem oft wirren und widerspruchsvollen Bild der Physiognomie, wie es tatsächlich ist, den ethischen Gehalt frei und klar hervorleuchten zu lassen. Es soll kein Hemmnis äußerer Art mehr geben, welches der Ausdruck des Geistigen nicht zu überwinden vermöchte, und selbst die Häßlichkeit des Wirklichen dient nur dazu, das Interesse für das darstellerische Problem in besonderem Grade zu reizen. Die Fürstenbildnisse hellenistischer Münzen und Gemmen verschweigen auch widerliche und abnorme Züge nicht; es gibt da Köpfe von abstoßender Derbheit, mit allen Merkmalen des brutalsten Egoismus oder einer stark sinnlichen Natur. Die Gesichter sind bald schwammig gedunsen, fett und feist, bald abgezehrt und von Furchen zerpflegt, mit spitzem Kinn und eingefallenen Wangen. Die Kleinheit des Bildformats und die bescheidene Reliefhöhe zwingen zu energischer Betonung; oft hat man den Eindruck, als seien die Härten eines Profils mit Absicht übertrieben. Körperliche Mängel und Gebrechen, wenn irgend sie für Erscheinung oder Auftreten des Betreffenden charakteristisch sind, werden gewissenhaft vermerkt. Die schiefe Halshaltung Alexanders mag Lysipp in genialer Weise dazu benutzt haben, um das momentane Leben seines Porträts zu steigern, — aber schon der Umstand, daß eine derartige Anomalie, ob sie nun auf Angewöhnung oder auf krankhafte Anlage zurückgehe, im Kunstwerk Aufnahme finden darf, bedeutet ein Zugeständnis an die launische Willkür der Natur, wie es die Gefinnung des klassischen Zeitalters niemals gemacht haben würde.

Es erscheint angebracht, etwas ins Einzelne zu gehen. Das Stoffliche des menschlichen Körpers ist nun Gegenstand lebhaftester Aufmerksamkeit und wird mit der sachlichen Objektivität des Forschers betastet und geprüft. Ganz nahe ist man an die Wirklichkeit herantreten, so daß jede noch so geringfügige Einzelform dem Auge standhalten muß. Es geschieht nicht mehr,



daß die Dinge ins Allgemeine sich verflüchtigen, alle Bestandteile des Organismus sind in ihrer Eigenart erfaßt. Hier kommt es auf die letzte und feinste Behandlung der Oberfläche an, und die stumpfe Marmorkopie gibt von den Reizen des Originals nur zu oft einen sehr unvollkommenen Begriff. Schon deshalb gebührt dem bärtigen Porträtkopf aus dem Funde von Antikythera (Fig. 54) ganz besondere Beachtung, hat doch der lange Aufenthalt in der Meerestiefe der lebensprühenden Frische dieser Originalbronze nichts anzuhaben vermocht. Ist er häßlich, der Alte? der Beschauer weiß es nicht. Aus kleinen Augen blitzt ihn eine große Klugheit an, um den breiten Mund zuckt es wie von überlegenem, doch gutmütigem Spott. Aber abgesehen von diesen psychologischen Feinheiten: wo gibt es im bisherigen Verlauf der Kunstgeschichte eine so überwältigende Unmittelbarkeit des sinnlichen Eindrucks? Die Darstellung des Haares zeugt von genialer Meisterschaft. An den verschiedenen Stellen des Kopfes ist es in ganz besonderer Weise behandelt, in dicken Zotteln lastet es über Stirn und Schläfen, in dünnen Büscheln kraußt es sich an den Brauen, das Untergesicht rahmt eine weiche, matt glänzende Lockenmasse ein, und die verschiedene Art der plastischen Ausführung — unten ist das Gewächs in lauter einzelne Fäden von zartester Bildung zerlegt, während es auf dem Schädel zu schweren Klumpen geballt erscheint — gibt dem Haupt- und dem Barthaar ein andersfarbiges Aussehen. Und doch ist es überall wieder dieselbe Materie, locker und geschmeidig bewegt, und «man kann überhaupt nichts weiter von ihm ausagen, als daß es Haar ist» (W. Klein). Die Bronze dürfte aus dem dritten Jahrhundert stammen; es gibt eine ganze Reihe marmorner Porträtköpfe, die auf Vorbilder derselben Zeit zurückgehen, und wo der ungepflegte Haarwuchs, der bei der Boheme der Philosophen damals Mode und das stolze Zeichen vorurteilsfreier Lebensart war, mit den gleichen Mitteln zur Anschauung gebracht wird. Den entscheidenden Schritt aber hat hier, wie in so vielen anderen Dingen, Lysipp getan; von ihm heißt es, er habe viel zur Förderung der statuarischen Kunst beigetragen, indem er das Haar plastisch wiedergab (Plinius 34, 65: *capillum exprimendo*). In der Tat bedeutet der Kopf des Apoxyomenos einen gewaltigen Fortschritt über alles früher Geleistete hinaus; es ist als müßte man das bewegliche Gemenge der Locken mit den Fingern durchfahren können. Die Angabe der Brauen war bisher der Bemalung überlassen gewesen, der Hellenismus gibt sich nicht mehr damit zufrieden, und gelegentlich wird selbst das Achselhaar (Marfyas, Giganten) mit dem Meißel herausgearbeitet.

Den zuletzt genannten Beispielen mag man auch entnehmen, daß nicht die Porträtkunst allein sich diese verblüffende Naturwahrheit zur Pflicht macht. So gewiß uns in der Bronze von Antikythera ein Bild nach dem Leben geboten wird, wie es zuverlässiger und genauer gar nicht auszudenken wäre, so begegnen wir doch demselben Grad von feinem Stoffgefühl auch da, wo

es um freie Phantasiefchöpfungen sich handelt. An dem herrlichen Dämonenkopf des Berliner Schalenreliefs (Fig. 65) ist das wilde Gewirbel eines mähnengleich üppigen Haars ins Groteske gesteigert; allein es sind immer noch Daleinsformen, und jede Locke folgt mit ihrer Bewegung den Gesetzen natürlichen Wachstums. Dem vatikanischen Triton (Fig. 60) hängt das lange Haar wirr in Gesicht und Nacken hinein, die einzelnen Strähnen von der Nässe zusammengeklebt, wie man es beim Schwimmer beobachten kann, der soeben aus den Fluten auftaucht. In dieser kraftvollen Verflinnlichung rein imaginärer Gestalten haben wir den Niedererschlag von Kenntnissen, die nur durch schärfste Beobachtung und innige Vertrautheit mit der Natur zu erwerben sind. Und hier fühlt der Hellenismus sich zu Hause wie keine andere Zeit; aus den Schätzen seines sicheren Wissens erschafft er sich eine phantastische Geisterwelt, die doch voll gefunden Lebens ist und ganz durchtränkt mit dem Saft der Erde oder mit warmem Menschenblut. Wir kennen majestätischere Götterbilder, aber niemals ist das Wesen des Meeresbeherrschers anschaulicher und überzeugender verkörpert worden als im Kopf des Poseidon Chiaramonti (Vatikan), dessen Vorbild mit Wahrscheinlichkeit der lysippischen Epoche zugeschrieben werden darf. Wie eigenartig und so ganz persönlich wirkt dieser Kopf mit dem wachen Ausdruck, dem behutsam forschenden Blick des erfahrenen Schiffers. Vom Sturmwind zerwühlt und durcheinandergeworfen, flattert das ungepflegt lange, feuchte Haar, die Haut ist lederartig fest und zäh und erweckt die Vorstellung, als habe man das stark gerötete Gesicht eines alten «Seebären» vor Augen (H. Bulle).

Gerade die sinnliche Charakterisierung der Haut darf zu den wichtigsten Errungenschaften dieser Kunststufe zählen. Merkwürdig: es ist ja immer noch derselbe Stein, der vom Bildhauer benutzt wird; das Werkzeug ist das alte geblieben. Wohl mag im Verlauf eines langen Entwicklungsprozesses der Mensch nach seiner physischen Erscheinung sich gewandelt haben, — der Stoff, aus dem er gemacht ist, bleibt sich ewig gleich. Allein im Spiegel der Kunst erfährt nun dieser Stoff des menschlichen Leibes Veränderungen einschneidendster Art. Der polykletische Doryphoros und der Apoxyomenos des Lysipp stellen uns beide den athletisch durchgebildeten Männerkörper einer bestimmten Altersstufe vor, aber ist es wirklich dieselbe Haut, welche sich über die schwellenden Muskeln spannt: dort glatt und straff an der Unterlage haftend, mit ihr eins und untrennbar, hier eine lockere, bewegliche, überall verschiebbare Decke? Ein neues Materialempfinden hat diesen Wechsel in der Wiedergabe der Körperfläche herbeigeführt, eine bestimmtere Vorstellung von der Substanz und der physiologischen Beschaffenheit der Haut. Die überlebensgroße Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers im Thermenmuseum zu Rom (Fig. 52) übertrumpft mit ihren heftigen Akzenten um ein Beträchtliches den gehalteneren Realismus der lysippischen Figur, und doch bedeutet

lie nur einen Schritt weiter auf der Bahn, welche der sikyonische Meister als erster mit zielbewußter Energie betreten hat. Es sind nun immer Menschen, die ihre Kleider abgeworfen haben und mit allen Kennzeichen und individuellen Besonderheiten ihrer leiblichen Erscheinung nackt im scharfen Licht der Sonne stehen. Wenn in manchen Dingen, vor allem in der so scharf gezogenen Grenzlinie, welche Rumpf und Beine trennt, ein erheblicher Rest der alten «idealen» Formenanschauung weiterlebt, so ändert das doch an der Tatfache nichts, daß hier ein kräftiger Naturalismus die Bildwirkung wesentlich bestimmt. Wo eine betonte Porträthaftigkeit der Gesichtszüge hinzukommt, wie bei unserer Bildnisstatue, drängt sich diese Tendenz dem Beldhauer mit verdoppelter Stärke auf.

Je nach Alter, Geschlecht und Lebensweise muß der Anblick der Haut ein anderer sein, aber jene konventionelle Unterscheidung, mit welcher die Kunst sich so lange begnügt hat, ist dieser neuen Zeit zu allgemein und oberflächlich, sie sucht nach bezeichnenderen Ausdrucksmitteln, und ihre Wahl trifft sie von Fall zu Fall. Was die Malerei anbelangt, so hat bereits die reife klassische Kunst den stereotypen Farbenwechsel in der Darstellung von männlichen und weiblichen Figuren überwunden, denn die großen polydromen Lekythen aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, welche in gewissem Sinne noch daran festhalten, haben ihre technischen und dekorativen Sonderbedingungen und zählen hier nicht mit. Die Tafelmalerei — nach den freilich spärlichen Zeugnissen zu urteilen, die uns erhalten sind — charakterisiert den Frauenleib nicht bloß durch hellere Färbung, sondern durch eine bescheidenere Verwendung der Schraffur: damit wird nun wohl, im Gegensatz zum männlichen Fleishton, eine lichte Gesamterscheinung erzielt, indessen ist die illusionistische Wirkung auch dementsprechend geringer, die Gestalt erreicht nicht denselben Grad von Körperlichkeit. Ein Gemälde hellenistischen Ursprungs verfällt in diesen Fehler nicht. Es ist ein Kontrast von beinahe übertriebener Schärfe, wenn auf pompejanischen Bildern die blasse Haut der Liebesgöttin sich an die sonnenverbrannte, tiefgedunkelte des Ares schmiegt: allein die plastischen Werte halten einander die Wage, beide Körper sind kräftig durchmodelliert, jeder auf seine Art. «Achill auf Skyros» (Fig. 53) enthält eine ganze Stufenleiter von Nuancen: das in der Stubenluft erblühte, zarte und doch männlich feste Fleisch des jungen Helden hebt sich mit seinem strahlenden Leuchten wirkungsvoll von der Kupferfarbe der wettergestählten Kriegsgesellen ab, und in das bewegte Durcheinander bringt der Schimmer des entblößten Mädchenkörpers im Hintergrund noch eine weitere Note. Die Gegensätze beruhen nicht auf dem Kolorit allein, sondern auf einer verschiedenen Art der Pinselführung; rein technisch muß die Wölbung eines Armes, eines Knies eine andere Wiedergabe erfahren, und was dort mit starken Strichen erfaßt wird, rundet sich hier in lichte gleitendem Zug, in

allmählichen Übergängen von unendlicher Weichheit. Allein das Licht spielt auf der seidig glänzenden Haut des einen wie auf der metallisch blanken des anderen in derselben Weise, und alles trägt zum lebhaft sinnlichen Reiz des optischen Gesamteindrucks nach Kräften bei.

Der Skulptur mag es nicht leicht fallen, mit ihren Mitteln diesen Eindruck unmittelbarer Naturtreue zu erwecken, besonders da sie den billigen Notbehelf einer realistischen Färbung mit der Zeit immer entschiedener verfehlt. Über die Rolle, welche am pergamenischen Altar der Bemalung zukommen mochte, sind wir sehr ungenügend unterrichtet, viel schlechter als bei den Relieffriesen der archaischen und klassischen Periode; indessen hat es den Anschein, als ob für die Entfaltung einer lebhaften Farbigkeit hier überhaupt kein rechter Platz mehr sei: so sehr hat das plastische Element die Führung an sich gerissen. Das Interesse ist ganz und gar auf ein Bearbeiten der Marmoroberfläche im Sinne einer möglichst überzeugenden Stoffwiedergabe eingestellt, und die Virtuosität der Meißeltechnik hat eine seltene Höhe erreicht. Der Stein schillert in allen Tönen, nimmt bald ein körnig gerauhtes Aussehen, bald das einer spiegelnden oder einer stumpf neutralen Fläche an. Gerade die Behandlung der nackten Körperpartien ist in dieser Hinsicht äußerst lehrreich. Man schreite den pergamenischen Gigantenfries ab: da haben wir den prachtvoll runden Palma Vecchio=Nacken der reitenden Selene, das vielbewunderte Bein der Jägerin Artemis mit seiner glatten Wade — neben der gerunzelten, von Adern und Sehnen gewellten Haut schreckenerregender Ungeheuer. Entscheidend ist ja nicht die Beschaffenheit der Haut allein, sondern ihre verschiedenartige Polsterung mit Fleisch- und Fettmassen, und bei ganz entsprechender Körperhaltung kann daher der Anblick ein völlig abweichender sein. Der messerschliefende Skythe der Marlyasgruppe (Fig. 59) und die aus zahlreichen Kopien bekannte, im Bade kauende Aphrodite entstammen ungefähr derselben Zeit und verwenden das gleiche Hockmotiv; während nun der gebogene Leib des Schleifers Knochen und Muskeln mit harten Kanten gegen die schwierige Haut drücken läßt, finden wir bei der Badenden ein elastisches Gefühle von lauter Weichteilen, und nicht bloß das Skelett, auch der gesamte Muskelapparat läßt sich unter der hüllenden Fettschicht nur ahnen. Was es um einen sinnlich empfundenen Körper sei, kann schon die Behandlung einer Einzelheit lehren. Man vergleiche die vom Gewand entblößte Schulter des Mädchens von Antium (Fig. 55) mit derjenigen des Mannes auf der Neapler Grabstele (Fig. 30): erst der Hellenismus hat ein Gefühl dafür, daß auch bei einem leichten Anprellen des Oberarmes die Massen in Bewegung geraten, sich stauen und wölben müssen.

Es ist schwer zu sagen, ob diese Kunst für die Schilderung einer bestimmten Altersstufe vorzüglich begabt sei, und für welche, im Grunde genommen kann sie alles, und es gibt keine Aufgabe, womit sie ernstlich in Verlegenheit zu

bringen wäre. Die Eigenart des Kindeskörpers hat erst sie vollkommen erfaßt. Mag auch das praxitelische Zeitalter hierin alle älteren Veruche bei weitem überholt haben, mit den hellenistischen verglichen nehmen sich seine Kindergestalten immer noch fehlerhaft und unwahr aus. Mit einem Ruck gleichsam hat diese neue Zeit die Dinge eingerenkt, und nun kann man sie auch beim richtigen Namen nennen. Was beim Dionysosknäblein des Praxiteles noch weiche Rundung aus einer nicht genauer charakterisierten Masse war, hier ist es praller Speck, mit tiefen Einschnürungen zwischen den einzelnen Wülsten. Beispiele bieten sich in Menge; allbekannt ist die drollige Gruppe des «Knaben mit der Gans», die Marmorkopie nach einer Bronze des Boëthos von Kaldhedon, aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr.; ähnliches kommt auch sonst vor, sogar als Gegenstand frommer Weihung. Und dann jene große Schar geflügelter pausbäckiger Putten, die nun mit einem Male die Welt durchgaukeln: wohl sind es Engel, aber sehr aus Fleisch und Blut, und sichtlich kaum der Muttermilch entwöhnt; die unfertigen Proportionen, die quammigen Formen von Leib und Gliedern sind durchaus diejenigen des ersten Lebensalters. Der praxitelische Sauroktonos ist gewiß ein herrliches Exemplar des Knabenkörpers, stellt man aber den jugendlichen Dionysos des Neapler Museums (sog. Narziß) daneben, so löst der Anblick der letzteren Figur sofort eine Empfindung unmittelbarer Wirklichkeitsnähe aus, während die Statue des vierten Jahrhunderts etwas Unsinns behält; zart und weich will auch die hellenistische Plastik den Leib haben, aber es ist ein anderer Begriff von Zartheit, und Brust und Bauch werden so durchgeknetet, daß man die fleischige Substanz unausgesetzt zu spüren bekommt. Andererseits werden nun mit derselben Sicherheit auch die Zeichen des Alterns und des Verfalls erspäht und festgehalten; Bildwerke wie die trunkene Alte, die Statuen bejahrter Fischer und Landleute, oder manche Porträts und Idealbildnisse von Greisen dürfen zum Besten gerechnet werden, was in der Schilderung des welkenden Körpers von der Kunst überhaupt geleistet worden ist. Hier beschränkt sie sich keineswegs darauf, vereinzelte Stirnfalten und Krähenfüße in den Stein zu graben, wie das früher wohl geschah, sondern die abgenutzte, spröde und rissig gewordene Haut hat ein verkümmertes Aussehen bekommen und hängt, weil die Fettunterlage geschwunden ist, schlaff und haltlos über dem mageren Fleisch.

Das alles sind Dinge, deren Ursachen sich einem aufmerksamen Auge auch ohne weitere Nachprüfung erschließen; ihre Wiedergabe im Kunstwerk ist nur eben ein Beweis dafür, daß diese Zeit der Welt des sinnlich Wahrnehmbaren überhaupt erhöhte Beachtung schenkt. Allein das Studium der organischen Natur macht nun bei diesen Erkenntnissen nicht halt; zum ersten Male regt sich das Bedürfnis, auch in die Tätigkeit des Muskelapparates Einblick zu gewinnen. Schon die Heraklesbilder der lysippischen Kunst verraten eine

sehr klare Vorstellung von jenem Getriebe im Körperinnern, das noch dem fünften Jahrhundert als etwas durchaus Rätselhaftes, Unerklärliches vorgekommen sein dürfte; der jüngere Hellenismus vollends überrascht uns mit seiner sicheren Beherrschung des gesamten anatomischen Baues. Nicht umsonst hat der borghelische Fechter in den Gipsklassen unserer Kunstakademien jahrzehntelang sein Wesen treiben dürfen, denn an seinem gleichsam enthäuteten Körper läßt sich der Bewegungsvorgang bis in die letzten Verzweigungen des Sehnen- und Muskelsystems verfolgen. Von der sicheren Hand des geschulten Kenners wird hier das komplizierteste Gefüge, welches die Schöpfung erfann, Faß für Faß kunstgerecht zergliedert. Man wird für das pedantische Verweilen bei reinen Willensproblemen, das einem unbefangenen Kunstgenuß gewiß recht wenig zuträglich ist, nicht den Künstler allein verantwortlich machen dürfen; es ist der Forscherdrang der ganzen Zeit, der vom Bildwerk genauesten Aufschluß über alle Einzelheiten des Erkennbaren verlangt. Was emsige Gelehrtenarbeit auf dem Sezierboden des Museums von Alexandrien und der pergamenischen Anatomenschule ans Licht der Sonne gebracht, ist Gemeingut der gebildeten Welt geworden; die Ptolemäer selbst geben das Beispiel und kämpfen gegen Vorurteil und Abßheu an, die bisher der Erörterung dieser Fragen hemmend im Wege gestanden. Im Typenschatz der hellenistischen Reliefkeramik ist das menschliche Skelett ein gar nicht seltenes Motiv, und es sind recht ulkige Situationen, in denen es uns hier entgegentritt. Der Knochenmann auf dem Becher macht niemandem mehr bange; und man eckelt sich auch nicht, denn man trinkt daraus.

Die Nachricht von Versuchen der Vivisektion an zum Tode verurteilten Verbrechern klingt keineswegs unglaublich. Und das Bild des gefesselten Prometheus, dessen Leib in nervöser Erregung sich windet (pergamenische Gruppe), oder des von Todesßchmerzen gemarterten Laokoon, an dem jede Fiber zu beben scheint, legt in der Tat die Vorstellung nahe, als sei das krampfhaftes Zucken der Muskeln unter der Haut für diese Künstler kein Geheimnis mehr. Mit einer streng wissenschaftlichen Neugier, mit nüchternem kritischem Auge wird das Hämmern und Klopfen im Inneren des Mechanismus verfolgt, und das Interesse für pathologische Vorgänge ist so stark, daß es alle ästhetischen Bedenken aus dem Felde schlägt. Bei der Schindung des Marßyas ist der Prozeß schon in ein Stadium eingetreten, wo Sehnen und Haut des aufgehängten Körpers bis zum äußersten verzerrt und gespannt erscheinen und das Gefüge des Rumpfes zu zerreißen droht; und das alles wirkt um so krasser, als dicht neben diese gewaltsam und unnatürlich gestreckte Gestalt die zusammengekrümmte des kauernenden Sklaven gerückt ist. Bei der Wiedergabe von Körperverletzungen beschränkt sich der Künstler nicht mehr auf eine läßlige Andeutung, wie sie der idealisierenden Richtung der klassischen Kunst allzeit genügt hat; man muß den Finger in die

Wundmale legen können, wenn man die Sache glauben soll. Die Ränder der Wunde klaffen, und das Blut schießt in Strömen heraus; so bei den sterbenden Soldaten der pergamenischen Schlachtdenkmäler (Fig. 58). Mit einer schon widerwärtigen Aufdringlichkeit stellt der bronzene Faustkämpfer (Thermenmuseum, Rom) seine Schmißle zur Schau. Hier sind nun wirklich einmal die verschwollenen Pankratiafenohren zu sehen, die sonst in der archäologischen Literatur eine unnötig große Rolle spielen. Das eine Auge und die Nase sind durch Schläge verunstaltet, die Haare des Schnurrbartes von geronnenem Blut verklebt. Ferner ist die Haut an vielen Stellen aufgerissen, und aus den frischen Wunden sickert noch da und dort ein Tropfen Blutes: aus einer besonderen Masse, vermutlich reinem Kupfer, plastisch hergestellt, so daß die dunkelrote Farbe vom gelben Ton des Erzes grell sich abheben mußte. Man erinnert sich ähnlich naturalistischer Effekte an Kruzifixen und Märtyrerfiguren des 17. Jahrhunderts, welchem die Periode des Hellenismus in so mancher Beziehung nahe verwandt erscheint.

Es ist sehr wohl denkbar, daß die Art, wie diese Kunst das Gewandproblem zu lösen pflegt, dem klassischen Geschmack grundsätzlich widerstrebt haben würde. Das Vortäuschen wirklichen Stoffes, wie es nun immer aufs neue versucht wird, ist nicht bloß eine Frage des Könnens, der rein technischen Fertigkeit, sondern es hat zur Voraussetzung, daß der illusionistische Effekt überhaupt als das Ziel künstlerischen Schaffens empfunden werde. Die hellenistische Zeit ist ganz durchdrungen von dieser Auffassung. Auch künstlerisch minderwertiges Gut unterscheidet sich von den Schöpfungen anderer Perioden durch sein ausgesprochen materielles Aussehen und hat vor ihnen den äußeren Schein der Wahrheit voraus. Der Boden Kleinasiens hat uns zahlreiche Proben dieser Stilrichtung geschenkt: neben der Masse pergamenischer Skulpturen viele Statuen und Grabreliefs aus der Umgebung von Smyrna und aus den Städten im Mäandertal. Aber auch die Kopisten haben sich bemüht, diese eigenartige Stoffbehandlung nachzuahmen. Wir denken vor allem an die erhaltenen Repliken jener hellenistischen Mufenstatuen, welche auch dem Archelaos von Priene für seine «Apotheose Homers» als Vorbilder gedient haben. Sogar an den kleinen und mit geringem Feingefühl gearbeiteten Figuren des Reliefs ist das Raffinement der Gewandanlage, welches die Originale ausgezeichnet haben muß, wenigstens angedeutet.

Die Transparenz eines feinen Gewebes kommt hier mehrmals zum Ausdruck, am augenfälligsten beim dünnen Schleiertuch der Polyhymnia links neben Apoll. Ein durchsichtiges Kleid wird von der älteren Kunst in der Weise wiedergegeben, daß der zarte Stoff von der festen Unterlage sozusagen aufgeschluckt wird; er klebt sich, als sei er mit ihm verwachsen, an alle Wölbungen der Kleiderformen an und läßt sie wie nackt erscheinen. Die Neuerung des Hellenismus besteht nun darin, daß der Überwurf die Gestalt tatsächlich

«verschleiert», nur an einzelnen Stellen mit ihr oder den Faltenrücken eines derberen Untergewandes in Berührung kommt, im übrigen durchaus den Charakter einer bald straff gespannten, bald frei hängenden und lose bewegten Hülle wahr. Der Zug der verschiedenen Kleiderlagen läuft gern in entgegengesetzter Richtung, das schwere Steilgefält eines Chitons wird von den streifigen Schrägfallen eines sehr zarten Umschlagetuchs überschnitten, und aus diesem kecken Durcheinander ergibt sich dann ein ungemein reizvolles Spiel mit Gegenfätzen und der Eindruck einer schillernden Unruhe. Und während die klassische Kunst wohl zwischen gewichtigen und leichten Gewandformen unterscheidet, auf die Frage nach dem Stoff derselben aber keine bestimmte Antwort gibt, wird jetzt Stück für Stück auf feine Materie hin untersucht, und das Ergebnis ist eine unerhörte Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit des Kostüms. Man meint die Seide knistern zu hören, so täuschend ist die Eigenart vornehmer Frauengewänder mit ihren steifen Brüchen und ihrem kalten Glanz erfasst. Sehr beliebt ist ein kreppähnlich gerippter Stoff mit enggedrängten, sich kräuselnden Fältchen (vgl. das Mädchen von Antium, Fig. 55), und er nimmt sich um so feiner aus, wenn unmittelbar daneben die stumpfe Fläche eines dicken Wollmantels steht. Die Angabe der Liegefallen spielt eine große Rolle. Man hat beobachtet, daß ein Gewand, das erst lauber gefaltet und zusammengelegt war, noch eine Weile die Spuren dieser Aufbewahrung sichtbar sein läßt: die Bruchstellen bleiben stehen, je nach der Natur des Stoffes als scharfe Kanten oder als breitere, gerundete Wülste. Dieses Faltennetz erhöht die illusionistische Wirkung einer Draperie und bereichert zugleich das Bild, indem es die Eintönigkeit der ungeteilten Fläche aufhebt (das Tischtuch auf Leonardos Abendmahl!), die Skulptur des dritten und zweiten Jahrhunderts macht sich diese Erkenntnis gern zunutze.

Wenn nun selbst Nähte und Säume eines Gewandes, der Franzenbesatz seiner Ränder und der Bund am Halse plastisch verdeutlicht werden, so erreicht die Darstellung bisweilen einen Grad von trockener Sachlichkeit, der dem künstlerischen Eindruck leicht verhängnisvoll werden kann. Von jeher hatte man die gewirkten Muster eines prunkvollen Ornats mit liebevoller Sorgfalt eingeritzt und ihre farbige Buntheit getreulich nachgeahmt; jetzt aber muß sogar das feine Relief gestickter Ornamente mit dem Meißel sich herausbringen lassen (Mantel von Damophons Demeter-Statue in Lykosura, Teppichbehang eines Sitzes aus Pergamon, Berlin), so daß man auch bei geschlossenen Augen sämtliche Einzelheiten des erhabenen Musters durch bloßes Abgreifen der Marmoroberfläche festzustellen vermag. Was die realistischen Tendenzen dieser Kunst von allen ähnlichen Bestrebungen anderer Stilstufen unterscheidet, ist ein ausgeprägter Sinn für die Zusammenfassung aus verschiedenartigen Stoffelementen, selbst beim unscheinbarsten Objekt, und die ganz individuelle Behandlung, die jede Einzelheit danach erfahren muß. Auch ohne alle Vor-



kenntnisse wird das moderne Publikum den Fechterhandschuh des bronzenen Faustkämpfers sofort verstehen; man sieht es, daß er aus harten Holzreifen, aus ledernem Riemengeflecht und weichem Fellbesatz besteht: so einwandfrei und unmittelbar überzeugend sind hier die gegensätzlichen Stoffarten zur Anschauung gebracht. Dem Künstler macht es sichtlich Freude, das Schuhwerk einer Figur vollkommen wirklichkeitsgetreu zu geben, mit der mehrfachen Sohlenschicht und dem oft überreichen Reliefschmuck aus gepreßtem Leder, mit feinen metallenen Buckeln und Schnallen und sämlichen Kniffen eines verwickelten Schnürsystems.

Alles was irgendwie Taftwert besitzt, hat auch Anspruch auf bildliche Wiedergabe, nicht bloß durch Bemalung wie bisher, sondern in voller Körperlichkeit. Die technische Konstruktion der Dinge wird stets mit größter Umständlichkeit erläutert, man muß es im einzelnen verfolgen können, wie die Teile eines Möbels ineinandergefalzt sind, wie ein Wagen bespannt ist. Das Postament, welches die Nike von Samothrake zu tragen hat, stellt das Vorderteil eines Schiffes dar: die Siegesgöttin hat sich auf den Bug geschwungen, die Trompete angeblasen und schmettert ihre jubelnde Fanfare in die Welt hinaus. Man sollte meinen, daß eine summarische Schilderung des Schiffskörpers dem Bildhauer genügt haben müßte, bei der Kleinheit des Formates und der immerhin untergeordneten Bedeutung eines Sockelgliedes: aber nein, es ist eine ganz getreue Nachbildung eines wirklichen Fahrzeugs geworden; ein hervorragender Kenner des antiken Seewesens hat diese Diere von Samothrake für das «lehrreichste und zuverlässigste Schiffsbild des klassischen Altertums» erklärt. Die Gürtelhölzer der Wände, die galerieartig seitlich ausladenden Riemenkasten mit dem gewölbten Dach und den Rojepforten, nichts ist vergessen, und dabei sind die Maßverhältnisse des Ganzen aufs gewissenhafteste beachtet. In gleicher Weise halten die Schiffsbilder des pergamenischen Telephosfrieses der fachmännischen Prüfung stand, und einmal wird hier (Bestrafung der Auge) der Bau einer Arche vor unseren Augen vollzogen, und zwar so, daß alle Vorrichtungen der dabei beschäftigten Handwerker sich scharf kontrollieren lassen.

Das Griechenvolk hat sein ganzes Leben in einem Garten von zauberischer Schönheit zugebracht. Auf Kretas Feldern weckt heute noch der Frühling denselben üppigen Blumenflor, der in den Tagen der minoischen Frühzeit von der Kunst mit so heller Begeisterung gepriesen worden war. Die Natur hat hier nie aufgehört, ihren feenhaften Reichtum immer aufs neue auszubreiten. Und doch könnte es scheinen, als habe sie jahrhundertlang ganz umsonst geblüht. Es ist in früheren Abschnitten des Buches gezeigt worden, wie der Sinn für das Pflanzliche sich sehr bald fast völlig verloren hat. Unbeachtet und unbekannt stand das Veilchen auf der Wiese, und wo ist die Lilie hingekommen, die einst in der Malerei der Kamareszeit mit so viel Stolz

ihre schimmernde Pracht auf schlankem Stengel wiegte? Die klassische Kunst zeigt wohl wieder Verständnis für die Eigenart pflanzlichen Lebens im allgemeinen; aber ihr Interesse ist doch viel zu sehr von ganz anderen Dingen in Anspruch genommen, als daß sie um individuelle Formen der Flora sich groß kümmern könnte. Das Gewächs spielt auf ihren Bildern eine durchaus untergeordnete Rolle, und niemals wird eine Blume einfach aus Freude an ihrem Dasein dargestellt. Im Hellenismus dagegen regt sich diese Freude mächtig. Auch da wo uns Blattwerk oder Frucht in rein attributiver Verwendung begegnen, ist für eine möglichst getreue Wiedergabe jeder Einzelheit gesorgt. Das Füllhorn der Erdgöttin am pergamenischen Altar, der Früchtekorb auf dem herkulanensischen Telephosbild sind Obststücke von glänzender Mache, und mit welchem Gefühl für den besonderen Reiz einer bestimmten Pflanzenart sind hier die Rosen im Haar der Nymphe, der Pinienbüschel des Satyrknaben gemalt! Den feuchten Glanz und Schimmer des Laubs vermag nun auch die Plastik in glänzender Weise vorzutäuschen. An bekränzten Köpfen (z. B. Kentaur im Museo Chiaramonti, Vatikan) ist Blatt für Blatt eine Studie nach der Natur. Die metallenen Kränze, die in den Gräbern bisweilen das Haupt des Toten umgeben, erwecken den Anschein, als sei da wirkliches Gezweig in flüssiges Gold getaucht: die zarten Schwellungen der Blattfläche sind aufs liebevollste wiedergegeben, ihre sämtlichen Rippen und Nerven, und anstandslos läßt die botanische Spezies sich nach Linné bestimmen. Das gleiche gilt für die reichen Fruchtgehänge und Blumengewinde, die ein beliebtes Motiv des hellenistischen Reliefschmuckes bilden. Ein Höchstes an sinnlicher Pflanzendarstellung leistet dann die Metallkunst der Spätzeit in ihrem mit vollplastischem Laubgeranke verkleideten Silbergeschirr (Becher aus Boscoreale), wo jede Beere wieder anders geformt ist, mit all den kleinen Defekten und feinen Abweichungen von der Norm, wie sie der launische Zufall erzeugt.

Eine aus borgehesischem Besitz stammende Marmorstatue schildert die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum: es ist die Verbildlichung einer rein dichterischen Fiktion, phantastisch genug — und doch, so wie die Geschichte hier zur Anschauung gebracht wird, hat sie etwas Zwingendes, wirkt ganz glaubhaft: man meint es zu spüren, wie Stamm und Reiser mit dem Menschenleib verwachsen, wie der Saft des Holzes mit Blut sich mischt. Der Übergang von menschlicher oder tierischer in pflanzliche Form bereitet dieser Zeit keine Schwierigkeiten, in Architektur und Kleinkunst gibt es Beispiele in großer Zahl für eine wohlgelungene Verbindung einander fremder Elemente, dank dem fein entwickelten Verständnis für das treibende Leben und die Wandlungsfähigkeit der einzelnen Organismen. Das Pflanzenornament erfährt nun eine immer weiter greifende Umbildung ins Materielle; naturalistische Motive, wie sie seit dem Absterben der kretisch-mykenischen Kunst dem Ziergarten dekorativer Stilisierung grundsätzlich fern=

gehalten wurden, melden sich jetzt überall, und jeder Schritt führt tiefer in Geltrüpp und Dickicht der freien Gotteswelt hinein. Zunächst muß die Flächenhaftigkeit der Ornamentik einer körperlich wirkenden Modellierung weichen, in der unteritalischen Vasenmalerei werden Stengel, Blätter und Früchte mit Hilfe von Schattierung und aufgesetzten Lichtern gerundet, und auch bei rein linearer Ausführung erscheint das Gewächs auf einen bisher ganz unbekannten Grad der Taftbarkeit gebracht, indem seine Teile sich im Raum bewegen und sich bald ein- bald auswärts biegen und rollen. Und dann wird das erst ganz abstrakt empfundene Ornament mehr und mehr mit Formen der wirklichen Flora durchsetzt, von denen es «dem Beschauer wie ein Geruch von frischem Wachstum entgegenströmt». Die Wandlungen des korinthischen Kapitells im Verlauf der hellenistischen Kunstgeschichte sind un- gemein bezeichnend für diese zunehmende Freude an der konkreten Natur: vor unseren Augen schiebt eine Blüte nach der anderen zwischen den wuch- tigen Rankenspiralen lustig und keck ihr Köpfchen heraus, bis schließlich das tektonische Gerüst fast ganz in einem schwellenden Blumenstrauß verschwindet.

Dieser Vorgang veranschaulicht uns treffend die Art, wie sich in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt die Entdeckung der Umwelt überhaupt vollzieht. Es ist nicht so, als habe ihr gesamter Inhalt dem Auge sich mit einem Male erschlossen, allmählich nur, beinahe zögernd finden sich die ein- zelnen Schönheiten zusammen. Das Stilleben gewinnt eine immer größere Bedeutung, und in der Malerei der jüngeren Antike steht es als selbständige Gattung neben den Vertretern anderer Dekorationsarten fast gleichberechtigt da; aber es hat lange gedauert, bis es sich diesen Rang erobert hatte, und seine Anfänge sind bescheiden genug. Allein den ersten Antrieb hat doch auch hier bereits die Alexanderzeit gegeben. Die Gemälde des ausgehenden vierten Jahrhunderts verraten ein ganz neues Interesse für das leblose Ding. Nicht bloß um das Bild zu füllen, oder zur Verstärkung der Raumillusion, wird auf der Alexander Schlacht, auf dem Gemälde «Achill im Hause des Lykomedes» der Boden mit Waffen und Gerät bestreut: die Sachen sind so gemalt, daß man über ihrem Anblick eine Weile alles übrige vergißt und sich ganz in das Studium ihrer sinnlichen Reize verliert. Die Existenz des Dinges an sich ist hier schon als ein malerisches Problem erster Ord- nung empfunden, und selbst die unteritalischen Vasenbilder räumen dem toten Inventar eine ganz andere Rolle ein, als sie ihm früher zugestanden wurde, wie täuschend ist hier oft eine metallene Schüssel, das Knochengerüst eines Stierschädels erfaßt! Sogar in rein ornamentalen Kompositionen wird immer eifriger auf die illusionistische Wirkung hingearbeitet. Eine apulische Vasen- klasse (sog. Gnathiavasen) verwendet außer naturalistisch gemalten Zweigen und Ranken mit Vorliebe Gegenstände, wie Masken, Musikinstrumente, Kränze und Bänder als Schmuckmotive, in lebhaft bunter Ausführung und körperlich

gerundet. Die Verzierung der alexandrinischen Grabgefäße (sog. Hadra-vasen), deren Bauch mit gemalten Bändern und Laubgewinden in natürlicher Größe behängt ist, mag zunächst als der Ersatz einer wirklichen Bekränzung verstanden worden sein: aber es ist keine bloß symbolische Andeutung mehr, sondern eine Attrappe. In den Mosaiken des jüngeren Hellenismus wird dann schon der Versuch gemacht, ganze Mengen von allerhand Kleinkram in unbedingter Naturtreue und scheinbar willkürlicher oder zufälliger Gruppierung vor dem Beschauer aufzuspeichern; besonders gepriesen wird das Experiment des Malers Sofos von Pergamon, welcher den Fußboden eines Saales so geschickt mit Speisereften überfüllte, als seien sie soeben von den Herren Tischen gefallen.

Dem modernen Publikum mag die Erörterung dieser Dinge überflüssig oder doch zu breitspurig erscheinen; allein es will immer wieder betont sein, daß das erstmalige Auftreten dieser Bestrebungen eine grundsätzliche Umwertung der Bildelemente überhaupt bedeutet, und daß im Ausmalen des Milieus bis zum vollendeten Augentrug eine Entwicklung sich ankündigt, die letzten Endes das klassische Kunstideal erschüttern und aus den Fugen heben sollte. Auch die hellenistische Poesie verweilt mit unverkennbarem Behagen bei Gegenständen, die früher einer eingehenden Schilderung nicht gewürdigt, nur im Vorbeigehen kurz gestreift zu werden pflegten. Zahlreiche Epigramme der Anthologie haben die eingehende Beschreibung von Weihgeschenken zum alleinigen Inhalt; es bildet sich ein besonderes literarisches Genre heraus, dessen ganzer Ehrgeiz darauf gerichtet ist, der Phantasie des Lesers einen Ausschnitt aus dem Bild der Wirklichkeit in seinem vollen Farbenschmucke vorzaubern. Auch die landschaftliche Natur erfährt eine immer gründlichere Beschreibung, in der idyllischen Hirtendichtung sowohl wie im behäbig umständlichen Epos. Und obschon es die hellenistische Antike zu einer reinen Landschaftsmalerei im Sinne der Kunst von heute nicht gebracht hat, so ist es doch klar, daß die Umgebung jetzt zum Künstler in einer neuen und seltsam eindringlichen Sprache redet. In der klassischen Periode läßt der Mensch die Natur nicht an sich herankommen, und es darf nicht geschehen, daß ihm der Wald über den Kopf wächst. Seit Alexander aber ist das Verhältnis von Figur und Räumlichkeit ein anderes geworden. Schon die ostgriechischen Grab- und Weihreliefs dieser Zeit unterscheiden sich von den älteren Typen nicht nur durch ihren Reichtum an szenischem Beiwerk, und durch die erhöhte stoffliche Behandlung desselben: die wesentliche Änderung besteht darin, daß die Menschengestalt das Bildfeld nicht mehr so unbedingt beherrscht wie einst, daß sie sich immer mehr als ein Glied nur eines größeren Ganzen, als ein Ding im Raume fühlt. Es ist etwas unerhört Neues, wenn auf der Alexanderschlacht ein so mächtiges Stück Himmel sich dehnen, ein einzelner zerzauster Baum um ein volles Viertel der gesamten

Bildhöhe das Kampfgetümmel überragen darf. Durch das Freihalten einer breiten Vorderbühne, deren Boden leer bleibt oder nur spärlich mit Gegenständen belegt erscheint, wird die Szene tiefer in den Raum hineingeshoben, was zur Folge hat, daß sie schon in ihren Dimensionen zusammenschrumpft. Der figürliche Vorgang ist ein Bildfaktor unter anderen geworden, nicht das einzige Objekt der Darstellung, und nicht einmal immer das wichtigste. Der Mensch ist noch da, aber nicht mehr «das Maß aller Dinge», oder doch in einem ganz anderen Sinne als seinerzeit: er dient nur noch äußerlich als Maßstab für die mächtigeren Erscheinungen der Natur, in welcher er Gastrecht genießt. Und selbst wo lebendigstes Geschehen erzählt wird, wie in den «Abenteuern des Odysseus» (Fig. 67), ist es doch nur eine flüchtige Episode, die für einen Augenblick den klippenumfäumten Meerespiegel streift.

Die Mittel zur Erzielung einer entschiedenen Raumillusion sind auch hier noch keineswegs voll ausgenutzt. Man könnte sich denken, daß die Malerei des 17. Jahrhunderts es nicht unterlassen haben würde, durch ein kühneres Schrägstellen der vielen Schiffe in der Bucht auch die letzten Spuren flächenhafter Schichtung zu tilgen. Für antike Begriffe aber ist in diesen Bildern ein Höchstmaß von Weiträumigkeit erreicht. Die ganz allmähliche Verkleinerung der Gegenstände, das fortwährende Hin- und Herschieben der Gründe, die lockere Verteilung der figürlichen Elemente und das Auflichten des Horizonts, das alles dient dazu, das Auge fachte in die Tiefe gleiten zu lassen. Auf den Architekturbildern der pompejanischen Wandmalerei finden wir die perspektivische Verkürzung bis zu einem erstaunlichen Grad entwickelt; hier kommen dann — bei Säulenhallen oder offenen Lauben — oft stark sich verjüngende Schräganichten vor, welche den Blick hastig nach hinten reißen. Allein das Entscheidende ist in diesen Fällen doch die Tatsache, daß das Bild als Ganzes dem Beschauer ferngerückt erscheint, indem sich zwischen ihn und die Darstellung ein gemalter Rahmen von stark betontem Raumwert schiebt. Sockel, Gebälk und Stützen dieser Scheinarchitektur sind mit Hilfe von Licht und Linearperspektive so kraftvoll modelliert, daß ihre gewölbten und verkröpften Teile dem Beschauer fast bis auf Reichweite sich nähern. Die Vorliebe für illusionistische Kunststücke solcher Art gibt sich schon in der unteritalischen Vasenmalerei zu erkennen, wo vorspringende Gesimse mit Zahnschnittleisten, in bloßer Farbe nachgeahmt, die gewohnten Flächenmuster verdrängen, oder auf bemalten Holzsarkophagen mit der täuschenden Wiedergabe von Reliefformen und plastischen Löwenköpfen, die tiefe Schlagschatten auf ihre Unterlage werfen. Ja selbst das alte Mäandermotiv muß jetzt die Umsetzung ins Dreidimensionale sich gefallen lassen und rahmt als erhabenes Band sowohl Vasenbilder wie Fresken ein.

In den «Odysseelandschaften» (Fig. 67) und in den verwandten Prospektmalereien des «zweiten Stils» werden dem Auge Kontraste aller Art ge-

boten: Gegensätze von Hell und Dunkel, von gedrungener und gelöster Farbigkeit, von greifbaren Nahbildern und nebelhaft verschwommener Ferne. Trotzdem wird man über die Zusammengehörigkeit von Vordergrund und Hintergrund keinen Augenblick im Zweifel gelassen, da eine allen Bildteilen gemeinsame Beleuchtung diese zum einheitlichen Sehkomplex verbindet. Der gleiche Sonnenschein, der vorne um die Kanten der Pfeiler schleicht, im kraulen Blattgewirr der Kapitelle spielt, muß auch die Freilichtbühne bestrahlen, auf die man durch die breiten Wandöffnungen der gemalten Halle blickt, und seine seidigen Schleier wehen durch den ganzen Raum. Der gesamte Inhalt des Gesichtsfeldes ist im Licht gebadet, und es gibt da kein Ding, daß sich dem Einfluß der Atmosphäre zu entziehen vermag. Das Merkwürdige ist, daß nun auch da, wo die Umgebung einer Gruppe durch gar nichts angedeutet ist, der Malgrund doch empfunden wird als Luft: nicht als neutrale Fläche, vor welcher die Figuren sich bewegen, sondern als Raum, der alles in sich einschließt, als ein Stück wirklicher Welt. Die Gestalten stehen da wie luft- und lichtumflossen, denn ihre Farben sind unausgesetzt jenen Veränderungen unterworfen, welche das bewegliche Durcheinander von Licht und Schatten verursacht, und das unberührte Lokalkolorit hat von nun an so gut wie keine Stätte mehr.

Nachdem der Bann gebrochen und die Wandlungsfähigkeit der reinen Farbtöne erwiesen und erprobt war, stand auch dem Eintritt der kompliziertesten Lichtspiele kein Hemmnis mehr entgegen. Mit dem Fließen und Schillern in zahllosen Nuancen hat es nicht sein Bewenden — man sucht den Widerschein zu erfassen, den eine Farbe auf eine andersfarbige Fläche gegenüber wirft, den Abglanz des Feuers auf Gesicht und Körper einer Figur, auf Wand oder Boden (Apelles: Alexander mit dem Blitz; Antiphilos: feueranblasender Knabe). Beispiele einer solchen Reflexmalerei sind auch auf den noch erhaltenen Fresken aus den Vesuvstädten nicht selten anzutreffen, selbst die spröde und ungelenke Technik des Mosaiks mag auf die Wiedergabe dieser Erscheinungen nicht verzichten (Musikantengemälde des Dioskurides von Samos, Neapel). Die Durchsichtigkeit von Wasser und Glas ist ein malerisches Problem, das bereits die Kunst des frühen Hellenismus beschäftigt: die Aphrodite Anadyomene des Apelles ragte nur mit halbem Leibe aus dem Meer, ihr Unterkörper war in verschwommenem Umriss in den Fluten sichtbar; Pausias malte seine trinkende Methe so, daß man durch die gläserne Schale hindurch ihr Gesicht erblicken konnte. Die funkelnden Glanzlichter des Metalls waren schon der älteren Malerei nicht fremd (z. B. Amazonenfarkophag aus Corneto, S. 191), aber es ist neu, wenn jetzt die gewölbte Fläche auch zu spiegeln beginnt. Aus einem blanken Rundschild der Alexanderschlacht schauen uns die angstverzerrten Züge eines gestürzten Persers an, der unter die Räder des königlichen Wagens gerät. In des He-

phäistos Schmiede wird uns das Antlitz der Thetis zweimal gezeigt, und ein Gemälde solcher Art muß es gewesen sein, das den Apollonios von Rhodos (I 745) zu seiner Beschreibung der Aphrodite angeregt hat, die ihre eigene Schönheit im Schilde des Ares betrachtet. Daß das Wasser als Spiegel dienen kann, hat man von jeher gewußt; aber die Entdeckung, daß sich das auch malen lasse, war erst dem Hellenismus vorbehalten. Auf pompejanischen Wandgemälden wirft ein klarer Quell das Bild des Narziß, das Haupt der Medusa zurück. Am Mosaik des Sofos wurde besonders eine Taube bewundert, die aus einem Becken trinkt «und das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes dunkler macht». Das bekannte Gegenstück des kapitolinischen Museums (aus der Hadriansvilla bei Tivoli) hat diesen hübschen Zug nicht aufgenommen, doch mag die trinkende Ziege des Lästrygonengemäldes (Fig. 67) lehren, wie man sich die Sache zu denken hat.

An koloristichen Reizen solcher Art hat die Wandmalerei in Rom und in Kampanien das Höchste und Letzte geleistet, was hier der Antike überhaupt zu leisten bechieden war. Und doch bewegt sie sich damit nur in Geleisen, die schon vom frühen Hellenismus mit vollem Bewußtsein angebahnt worden sind. Der eingangs erwähnte, vielerörterte Ausspruch des Lysipp (bei Plinius 34, 65): er habe — entgegen seinen Vorgängern — die Menschen dargestellt, wie sie ihm erscheinen (das heißt, wie er sie sieht), enthält in knapper Fassung das Geheimnis nicht nur seiner eigenen, sondern der ganzen folgenden Kunst. Sie gibt nichts, was nicht zur «Erscheinung» gehört, und immer ist es ihr um die unmittelbare Übertragung eines Sinneneindrucks zu tun. Der archaische Stil hat eine solche Abhängigkeit vom optisch Wahrnehmbaren überhaupt nicht anerkannt, der klassische nur in sehr begrenztem Grade, mit starken Einschränkungen, und letzten Endes trägt bei ihm immer noch das innere Sehen den Sieg über die bloße Schaulust davon, weil die gefestigte Welt seiner Vorstellung ihm mehr gilt als die flimmernde und zerstreute Fülle draußen in der Wirklichkeit. Erst die Kunst der nachklassischen Periode hat sich von diesem Ideal endgültig losgesagt, und man könnte ihrer Überzeugung nicht besseren Ausdruck verleihen als mit den Worten aus Goethes Türmerlied:

Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn,  
Es sei, wie es wolle, es war doch so schön!

## II. Temperament.

Nicht ohne Verwunderung wird beim ersten Anblick des reifen Hellenismus mit seiner aufgewühlten Formenwelt und den von allen Leidenschaften durchfurchten Zügen der Betrachter sich fragen: sind das dieselben Griechen

noch, welche einfließt die Forderung nach harmonisch abgeklärter Schönheit, nach verhaltenem Ausdruck auf ihre Fahne geschrieben? In der Tat, die griechische Kunst hat im Verlaufe der letzten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung nicht bloß den Schauplatz gewechselt und ihn weit weg vom alten Zentrum an die äußersten Grenzen hellenischen Kulturbereichs verlegt: die produktiven Kräfte strömen ihr aus neuen Quellen zu.

In Kleinasien vornehmlich ist der barocke Stil zu Hause, der nach der Zersplitterung der makedonischen Weltmonarchie seine üppigste Entfaltung erleben sollte. Pergamon, aus einer unbedeutenden Ansiedlung fast unvermittelt und seltsam rasch zu großer Macht erwachsen, entwickelt eine fieberhafte Tätigkeit und handhabt eine Formsprache von höchst originellem Gepräge. Man spricht von einem Stil des Asianismus, und wirklich liegt hier auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine ganz analoge Erscheinung vor wie in jener Literaturgattung, welche die Römer «asianisch» nannten und die im Zeitalter Ciceros von den Attizisten so heftig bekämpft worden ist: derselbe Hang zum Pathos, der leicht in Schwall und Bombast ausartet, gedrungene Fülle, Steigerung der Wirkungsmittel bis zum Übermaß, ein Schwelgen im Gefühl unbändiger Kraft. Es sind letzten Endes Besonderheiten der psychischen Veranlagung, die in Kunst und Rede dieser ostgriechischen Stämme die ausgesprochen disharmonischen Elemente hochkommen ließen. Man spürt den barbarischen Einschlag, wie er übrigens auch in Gesittung und Religion sich deutlich bemerkbar macht, in den einheimischen Kulte vor allem mit dem wilden Ausdruck ihrer orgiastischen Ekstase. Die Grabformen der Pergamener, ihre Bestattungsriten bewahren einen starken Rest jenes ungrischen Wesens, das den Gebräuchen der vorhellenischen, thrakisch-phrygischen Bevölkerung eigen ist, der Zusammenhang ist hier niemals ganz verloren gegangen. Wir stehen in Pergamon an einer Stelle, wo die Säfte uralten Volkstums aufsteigen aus tiefem Born; sie zwingen die Formen des Lebens wie der Kunst in eine Richtung, die weit abführt von den Gewohnheiten und Schönheitsbegriffen rein griechischer Natur.

An den Extravaganzen, zu denen im dritten und zweiten Jahrhundert v. Chr. die hellenistische Kunst sich fortreißen ließ, hat das griechische Festland sozusagen keinen Anteil gehabt. Höchstens einen passiven, denn es ist freilich nicht unberührt geblieben vom wuchernden Gewächs dieser strotzenden Formenwelt. Man möchte glauben, daß es den neuen Schmuck nur widerwillig trug. Die Burg von Athen hat das attalische Weihgeschenk wieder von sich abgeschüttelt — zum Teil schon im wörtlichsten Sinn, wie eine Nachricht bei Plutarch uns lehrt. Während die schlanken Zeugen der perikleischen Epoche dem Ansturm der Jahrtausende trotzen durften, ist von dem jüngeren Denkmal an Ort und Stelle keine Spur verblieben. Es paßte nicht dahin, wie bizarr muß das wilde Ungestüm dieser Kampfgruppen, das selbst die



Kranzmauer des heiligen Bezirks erklimm, neben der vornehmen Ruhe der klassischen Schöpfungen sich ausgenommen haben. Griechenland war kein Boden für Schöpfungen einer so aufdringlichen und schrillen Kunst. Sie konnte gedeihen und zu voller Wirkung gelangen nur auf noch ungepflügtem Neuland, wo keine Rücksicht zu nehmen war auf den formvollendeten Bestand einer ehrwürdigen Vergangenheit. Es ist nicht zu verkennen, daß die Abneigung gegen die Ausschreitungen des fremden Stils sehr bald die Oberhand gewinnt, und die Reaktion, die früh einsetzt, in Athen in Gestalt einer entschieden klassizistischen Richtung, hat nun ein leichtes Spiel.

Und doch hatte gerade im alten Hellas einst der erste Funke sich entzündet, die Keime für die ganze folgende Entwicklung stecken hier. Schon im vierten Jahrhundert, lange vor der Gründung der Diadochenherrlichkeit, flammen die Vorboten einer revolutionären Erneuerung auf. In der Kunst um Skopas gärt eine heiße Leidenschaftlichkeit, und was wir von diesem Meister wissen, von seiner vorwärtsdrängenden Kraft, läßt ihn als einen Bahnmacher des Hellenismus erscheinen: so gewiß seine Formsprache von derjenigen der Barockperiode noch grundverschieden ist. Aber die Wucht einer pathetischen Stimmung meldet sich hier zum erstenmal, und sie läßt alle Gebilde seiner Hand erzittern. Diese erregten Köpfe mit den «Augen voll Feuer», dem wehen oder schwärmerischen Aufblick, die in rasendem Taumel tanzende Mänade, die noch ein spätes Altertum als den Inbegriff beseelter Kunst mit Worten rückhaltloser Bewunderung preist. Das alles sind schwache Spuren bloß, das Beste, Entscheidende ist uns verloren. Die Überlieferung weiß von großzügigen Kompositionen zu berichten, deren rauschende Phantastik einer viel jüngeren Epoche den Ruhm ihrer schwungvollsten Erfindungen schon vorweggenommen zu haben scheint.

Auch Athen hat der Gewalt dieser Töne zunächst sich keineswegs verschlossen. Sogar die Grabmalkunst gerät in ihren Bann. Auf dem so stillen Friedhof vor dem Dipylon wird es seltsam laut und lebendig, bis jenes Luxusgesetz des Demetrios von Phaleron dem Treiben plötzlich Einhalt tut. In den Tiergestalten, welche als Sinnbilder oder Wächter die Grabbezirke vornehmer Familien schmücken, ist der Urtrieb der Wildheit erwacht. Ein mächtiger Stier tobt schnaubend daher, schlägt mit dem Schweif, wühlt den Boden auf. Die Löwen ducken sich drohend zum Sprung, fletschend und mit gefräubter Mähne. Das Kriegerdenkmal des Ariftonautes, das zeitlich wohl von Skopas abzurücken ist, stilistisch wie in Dingen des Kostüms der Bilderwelt des Alexanderlarkophages sich nähert, verrät doch in seinem aufgeregten Wesen den Einfluß des Pariers, zugleich aber auch die Elemente, die noch entschiedener in die Zukunft weisen. Dasselbe gilt von einem am Südabhang der Akropolis gefundenen berückend schönen Frauenkopf. Auch das Original der berühmten Niobidengruppe wird, freilich bei starkem Wider-

spruch, von manchen Forschern schon dem ausgehenden vierten Jahrhundert zugeschrieben. Jedenfalls trägt diese Übergangszeit die Symptome des fiebernden Blutes deutlich genug zur Schau. Der Anstoß ist erfolgt, und immer weiter zieht das Beben seine Kreise.

### 1. Erregung.

Mit dem Beginn des Hellenismus macht sich überall eine lebhafte Unruhe und nervöse Erregtheit bemerkbar. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst äußert sie sich in einer betonten Steigerung aller Bewegungsvorgänge, und im erhöhten Interesse für das Wesen der Bewegung überhaupt. Wie ein Symbol des neuen Kunstwollens nimmt es sich aus, wenn gleich zu Anfang der Periode Lysipp in seiner Statue des Kairos den «günstigen Augenblick» zu verkörpern sucht, der rasch und flüchtig, in geduckter Haltung, am Beschauer vorüberhuscht. Das momentane Gelchehen bekommt einen neuen Auftrieb, und als seien die Scharniere des Mechanismus mit frischem Öl getränkt, entfaltet schon die körperliche Tätigkeit eine größere Kraft und Energie als jemals vorher. Es ist keineswegs nur das eiligere Tempo, was diese Vorstellung bedingt, sondern der Nachdruck, der auf das Spiel der Gelenke gelegt wird. Gewiß, es finden sich viele neue Bewegungsmotive ein, aber auch die alten tun daneben immer noch ihren Dienst, und nun ist es erstaunlich, wie geringer äußerer Änderungen es oftmals bedarf, um das überlieferte Schema zu einer ungleich stärkeren Intensität aufzurufen. Man vergleiche die herkulanensischen Ringer (Bronzestatuen in Neapel) mit den «Zugreifenden» aus dem äginetischen Ostgiebel: trotz einem zeitlichen Abstand von Jahrhunderten ist die Ähnlichkeit von Situation und Haltung überraschend groß. Und es ist gar nicht so einfach zu sagen, warum die Bewegung das eine Mal steif und eckig sich vollzieht, das andere Mal mit einer geschmeidigen Glätte und Eleganz. Nicht die verbesserte Wiedergabe der anatomischen Struktur bedeutet das Wesentliche des Fortschritts, sondern das wachsende Verständnis für das lebendige Hin und Her der Kräfte, das den Apparat erst ins Rollen bringt.

Bewegung um jeden Preis verlangt diese Kunst; dabei handelt es sich aber ganz offenbar um ein Niditanderskönnen, um einen inneren Zwang zur Bewegung, um die Unmöglichkeit, ruhig zu bleiben. Selbst in Augenblicken der Erschöpfung kann der Körper nicht zur Ruhe kommen. Die menschliche Figur in lässiger und gelöster Haltung hatte das Zeitalter des Praxiteles in vollendeter Weise zur Darstellung gebracht. Man sieht es da den weich sich hinschmiegenden Leibern an, daß sie müde sind, daß ihnen das dolce far niente Bedürfnis ist, daß sie lange in der gleichen bequemen und verträumten Pose verharren könnten. Der Hellenismus bringt auch hier den Umschwung, und angesichts dieser ausruhenden, untätig dalitzenden oder ge-

lagerten Gestalten hat der Beschauer den Eindruck: die halten es so nicht lange aus, der nächste Moment macht alles anders. Eine heimliche Erregung rieselt unaufhörlich durch die Glieder, unter der Haut. Die ältere griechische Kunst kennt diese prickelnde Unruhe nicht, die den jugendlichen Hermes aus Herkulaneum seinem Felsenitz abspenstig machen will. Und der Torso von Belvedere! Es ist noch nicht darauf hingewiesen worden, wie sehr gerade dieses Werk an die Sklaven Michelangelos von der Decke der Sixtinischen Kapelle erinnert. An jene prächtigen Männerkörper, die — obwohl auf niedrigen Sockel gebannt, und obgleich ihre Aufgabe solche Anstrengung eigentlich nicht verlangt — den ganzen Reichtum ihrer gewaltigen Muskulatur aufrühren und, kaum beachtet, in nebenfächlicher Dienerrolle, Wunder der Kraft und Stärke tun! In der belvederischen Statue gibt die Antike ihre Lösung desselben Problems: den menschlichen Leib sitzen und ruhen zu lassen, und ihn doch in einer Weise zu drehen und zu biegen, als sei er von stürmischem Drang nach Bewegung erfaßt.

Auch der Schlaf stellt niemals einen Zustand regungsloser Ruhe dar, stets hat es den Anschein, als rühre sich die Figur, und unter der Decke des Schlummers treibt, spürbar und sichtbar, das Leben weiter sein unstilltes Spiel. Die vatikanische Ariadne freilich, an die man zunächst denken wird, ist höchstens bedingt als eine Erfindung des Hellenismus anzusprechen, da das Motiv einem bedeutend älteren Gemälde entstammt; die Lage der Schlafenden finden wir dort vorgebildet, und nur im unruhvollen Wurf des Gewandes, in der sinnlich wirkenden Art der Entblößung verrät sich der Geist der neuen Zeit. Bei den selbständigen Schöpfungen der nachklassischen Kunst aber wird, dank komplizierter Gliederstellung und beweglichem Mienenpiel, das Bild einer spontanen Erregtheit erzeugt, die Erschütterung vorhergegangenen Erlebens zittert noch im ermatteten Körper nach. So wird der schlafende Hermaphrodit durch wollüstige Träume und geschlechtlichen Reiz gequält. Den barberinischen Faun hat die schwere Müdigkeit des Trunkenseins auf sein Felsenbett geworfen, noch tastet und sucht der Leib nach festem Halt. «Es ist der Moment des ersten Einschlafens, bevor die Glieder gelöst sind.» Man meint das heftige Auf und Ab der atmenden Brust zu sehen, das Schnarchen des wilden Gefellen zu hören. Selbst der Tod läßt die letzten Vibrationen des flackernden Erlöschens in der enteelten Form noch stehen. Der prächtige Kopf eines gefallenen Persers (Rom, Thermenmuseum) ist mißverstanden worden: nicht ein Sterbender ist dargestellt, er liegt erschlagen auf der Erde, mit gebrochenem Blick; aber von den Zuckungen des Todeskampfes rührt die auffällige Asymmetrie der Züge her, die schief verzogene Muskulatur, die ungleiche Öffnung der Augen. Die vier Kampfgruppen des attalischen Weihgeschenkes auf der Akropolis zu Athen enthalten alle die Figur eines Toten (Gallier, Gigant, Perfer, Amazone), und in Einzelheiten wird möglichst ab-

gestuft, immer jedoch hat die Stellung etwas Momentanes, beim jähen Sturz sind die Glieder verworfen, und mitten im Krampf brach das Leben entzwei. Und wo der Tod so gewaltig mäht, daß sich die Leichen stellenweise zu Garben häufen, wie im Gigantenfries des pergamenischen Altars, da tritt der Fuß des Siegers auf Leiber, deren Blut noch dampft, und aus dem Gewühl am Boden sieht man die Hand eines Toten ragen, geknickt und schlaff, und doch im Augenblick des Niederlinkens sonderbar belebt: so wie nach weithin verheerendem Brand ein letztes Trümmerstück verglimmend in die Asche fällt.

Man folge diesem Bewegungsdrang auf das Gebiet des psychischen Verhaltens. Die seelische Unruhe ist hier stärker noch als das gesteigerte körperliche Leben, und in ihr kommt die nervöse Veranlagung der Zeit auf das entschiedenste zum Wort. Der hellenistische Mensch stellt andere Ansprüche an die Kunst als seine Vorgänger; er will ergriffen, erschüttert sein, was wirken soll, muß einen im Innersten packen. Es ist merkwürdig, wie gering das Interesse an jenen rein physischen Kraftleistungen geworden ist, vor denen das naivere Publikum vergangener Zeiten bewundernd gestanden. Es braucht schon Bewegungsbilder von so komplizierter Art und von so großem optischem Reichtum, wie der Figurenknäuel der florentinischen Ringergruppe eines ist, um das Auge zu fesseln; im allgemeinen aber ist es Voraussetzung, daß die menschliche Tat nicht bloß von Leibeskraft verrichtet wird. Noch Lysipp hat in einer Reihe von Erzgruppen die Arbeiten des Herakles geschildert, später wird der Gegenstand stark vernachlässigt, und es ist bezeichnend, daß die pompejanische Malerei, die doch so eifrig die griechische Heldenlage bis in die entlegensten Winkel durchstöbert, gerade diese Stoffe fast achtlos liegen läßt. Auch die einst so beliebten Schlachtenbilder haben ihre Anziehungskraft verloren. Denn das Alexandermosaik, als getreue Kopie eines Originalgemäldes aus dem Beginn des Hellenismus kunstgeschichtlich von unschätzbarem Wert, bedeutet etwas grundsätzlich Neues und wohl den entscheidendsten Wendepunkt in der Entwicklung der Schlachtenmalerei, indem die einzelnen Kampfmotive im Gewoge der Massen völlig sich verlieren und dieses wieder nur als unruhig bewegte Folie dient für die dramatische Szene des Vordergrundes; hier aber wird mit allen Mitteln die Aufmerksamkeit dem Kern des ganzen Bildes zugelenkt, der eine Fülle verschiedenartigster Empfindungen — Mitleid und Furcht, stürmischen Siegerwillen und heroischen Opfermut — in einem machtvollen Akkord zusammen schlagen läßt. Immer sind es seelische Kräfte, die jetzt beim Aufeinanderprallen feindlicher Gewalten zur Auslösung kommen; die abgegriffenen Kampftypen der klassischen Zeit bleiben dem «mythologischen Ornament» in Architektur und Kunsthandwerk überlassen: den Fries des Artemistempels von Magnesia mit seiner Amazonenschlacht wird man nicht anders bewerten, wie die ähnlich

zurechtgemachten, äußerlich effektvollen Darstellungen der unteritalischen Valenmalerei. Allein schon in der Gigantomachie des pergamenischen Altars finden wir neue Töne angeschlagen, menschlich ergreifende, die um die Teilnahme des Beschauers werben, und eine reiche Stufenleiter von Gefühlsmomenten baut sich auf, von der wilden Wut der letzten verzweifelten Wehr bis zum knirschenden Verenden. Sogar romantische Züge sind mit eingeflochten, und es bleibt nicht wirkungslos, wenn in den gierigen Ansturm der verwegenen Schar auch der kleine Liebesgott seine Pfeile schießt.

Diese Zeit hat eine ausgesprochene Vorliebe für tragische Stoffe und erschütternde Szenen. Da wo die klassische Kunst dem graulichen Vorgang mit Absicht ausgewichen war, wird jetzt der Finger gerade auf die Stelle gelegt, wo die Erzählung anfängt peinlich zu werden. Was diesen Marterbildern, die im Rahmen der asianischen Kunst einen so breiten Raum in Anspruch nehmen, die hochdramatische Note verleiht, ist das Moment der Spannung, es begegnet in dieser raffinierten Zuspitzung hier zum erstenmal. Nicht die Prozedur der Hinrichtung selbst muß das Thema bilden, sondern die irre Angst davor. Dem am Baumstamm aufgehängten Marfyas muß das Kreischen des schleifenden Messers in die Ohren gellen (Fig. 59: Teilkopie der Gruppe). Bei der Befrafung der Dirke (Fig. 56) ist alles auf solchen Effekt hin angelegt. Selbst da, wo der *deus ex machina* das Schlimmste verhindert, werden doch alle Schrecken der Erwartung durchlebt (Prometheusgruppe aus Pergamon, Berlin). Und schließlich der vielgepriesene «Laokoon»: der grauliche Tod des Priesters und seiner Knaben unter den entsetzlichsten körperlichen und seelischen Qualen. Aber auch die alten Vorwürfe werden nun anders gestimmt, und in die Kampfszenen kommt eine Wucht und wilde Leidenschaftlichkeit, wogegen alle früheren Lösungen zahm erscheinen. Selten hat der Untergang eines tapferen und furchtbaren Gegners einen so erregenden Ausdruck gefunden wie in der Gigantomachie des großen Altars oder in den Gallierdenkmälern der Attaliden (vgl. Fig. 57, 58), und es klingen Mitleid und bewundernde Achtung durch in diesen Schilderungen, die sich anhören wie das Lied von der Nibelungennot.

Auch in der Malerei des Hellenismus finden wir diejenigen Stoffe bevorzugt, wo die Stimme der Leidenschaft, jäh sich erhebend, das ganze Bild in Aufruhr bringt. Das Gemälde «Achill im Hause des Lykomedes» (Fig. 53) sei als eine besonders bezeichnende Schöpfung dieser temperamentvollen Kunst erwähnt; wie der Anblick der schimmernden Waffen, der Klang der Kriegstrompete den jungen Helden aus träumerischem Mädchensein schreckt und zu heller Begeisterung entflammt, das ist von einer unwiderstehlich hinreißenden Kraft. Oder Achills Streit mit Agamemnon, wo der lodernde Jähzorn bis dicht vor die Katastrophe führt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Heftigkeit des Geschehens unerläßlich sei, um die gewünschte Spannung zu

erzielen. Im Gegenteil hat man nicht selten den Eindruck, als setze der Künstler seinen ganzen Ehrgeiz daran, bei möglichster äußerer Ruhe der Handlung das Feuer der Erregung zu schüren. Die Übergabe der Briseis an Agamemnons Boten vollzieht sich in einer lautlosen Stille, die etwas unheimlich Lauerndes hat, wie die Schwüle vor Gewittersturm; die ganze Umgebung hält den Atem an, die Gesichter sind abgewandt oder im Schatten verborgen, nur die Handbewegung und der drohende Blick der Hauptfigur verraten, mit größter Eindringlichkeit, den seelischen Konflikt. Mit ähnlichen Mitteln wird, auf einem berühmten und mehrfach kopierten Gemälde, der innere Kampf Medeas vor der Tat zum Ausdruck gebracht.

Das ist die eine Seite hellenistischer Stimmungskunst. Auf der anderen Seite aber kommt nun die Heiterkeit in einem bisher unerhörten Grade zum Ausbruch. Niemals wurde so viel und aus vollem Halse gelacht. Ein Lachen, das aus den Tiefen des Wesens steigt und das ganze Gesicht durchleuchtet, man denke etwa an den lustigen «Faun mit dem Flecken» der Münchener Glyptothek. Der gesamte dionysische Schwarm zeigt sich von überschäumender Luft erfaßt und stets zu Scherzen aufgelegt. Da haben wir den jungen Satyrburschen, der in animalischer Seligkeit sich auf dem Rücken wälzt, mit den Beinen frampelt, jauchzend sein Schnippchen schlägt. Den «tanzenden Faun», der wiehern vor Wonne und alle viere schlenkernd durch die Fluren hulscht (Fig. 62). Eine köstliche Probe dieser sprudelnden Fröhlichkeit bietet die Zweifigurengruppe «Aufforderung zum Tanz» (Satyr und Nymphe): ein niedliches Persönchen streift kichernd sich ihr Schuhzeug ab für den Barfußstanz, zu dem ihr Partner in grotesk galanter Haltung, schnalzend und mit der Fußklapper den Takt anschlagend, sie einlädt.

Diese ganze schäkernde Bilderwelt ist reichlich mit erotischen Motiven durchsetzt; das flirtet und liebelt, lauert und lockt. Was die Kunst an pikanten Szenen zwischen Waldteufeln und Hermaphroditen sich leistet, ist oft von gewagtester Eindeutigkeit; immer aber rückt sie die Sache in das Licht einer schimmernden Komik und man kann ihr nicht böse sein. Der Vatikan besitzt im Triton (besser Seekentauren), der ein Mädchen durch die rauschenden Wellen entführt, ein Prachtstück dieser Art, das Opfer schreit und sträubt sich aus Leibeskräften, und der Räuber sieht auch gar schrecklich aus, aber auf seinem Fischleib rutschen dralle Erosen heran und machen der Kleinen Mut: es sei nicht so schlimm, und die Wildheit des Vorgangs wird aufgelichtet von lächelnder Anmut. Im Kentaurenpaar mit den Amoretten aber, von dessen Beliebtheit noch mehrere statuarische Wiederholungen zeugen, entfalten Grazie und Elfsprit ihren ganzen schillernden Reichtum. Zwei Kentauren, sehr ungleich an Jahren wie an Temperament, von beiden hat die Liebe Besitz genommen, und auf dem Pferderücken treibt ein winziger Schalk in hellem Übermut seinen Schabernack. Während den struppigen Alten die Geschichte

hart genug ankommt, so daß er stöhnend sich in seinen Fesseln windet, kennt die Vergnügtheit des Jungen keine Grenzen; mit dem Schweif wippend und ein strahlendes Grinsen auf den Zügen, tänzelt er stolz und selbstbewußt einher. Das reizvolle Spiel mit Gegensätzen, in seiner witzigen Formulierung, wirkt wie ein fein zugeschliffenes Epigramm dieser Zeit, die wie keine andere die Kunst des Scherzens beherrscht. Im jüngeren Hellenismus nimmt dieses lose Erotetengetändel immer mehr überhand. So wie die Gemälde des 18. Jahrhunderts von Putten wimmeln, welche den Raum mit dem Schwirren ihrer kleinen Flügel beleben, wie überall von den Stuckdecken der Rokokokirchen pausbäckige Engelsgesichter aus den Wolken herniedererschauen und unzählige Porzellanbübchen mit zierlichen Flügeln die Gemächer füllen, so raunt und rauscht es auch hier von reizenden Kinderfiguren mit Vogel- oder Schmetterlingschwingen, die keck sich eindringen, gern ein richtiges Heinzelmännchentreiben entfalten, indem sie die menschliche Beschäftigung nachahmen, und nichts bleibt von ihren Späßen verschont.

Nun bedarf es aber des besonderen Vorwurfs gar nicht, auch da wo Beziehungen zu einer bestimmten Situation fehlen, erscheint das Ganze dramatisch bewegt, und selbst die aus jedem inhaltlichen Zusammenhang gelöste Einzelfigur wird in den Kreis leidenschaftlicher Wallungen gezogen. Das Bildnis bekommt den Ausdruck momentaner Bewegung. Wir meinen damit nicht einmal jene Fälle, wo der Porträtierte in lebhafter Handlung gegeben wird, denn solches ist auch der klassischen Bildniskunst keineswegs fremd; dagegen im betonten seelischen Affekt verrät sich der Geist der neuen Zeit, in der veränderten psychologischen Auffassung. Der Blick sucht den Beschauer, und aus der unbefangenen schlichten Schilderung, wie man sie früher zu hören gewohnt war, wird jetzt ein aufdringlicher Appell an das Publikum, voll Wucht und Kraft, aber nicht frei von theatralischer Abfichtlichkeit. Es ist jene herrische und herausfordernde Sprache, welche die Bildnisse Alexanders und, von diesen stark beeinflusst, diejenigen der Diadochen reden (Fig. 52), sie unterscheiden sich von den Feldherrenstatuen der klassischen Kunst mehr als durch äußere Bewegtheit und machtvoll ausladende Pose durch ihre erhitzte Temperatur. Nicht «zur Statue entgeistert» will man sich dargestellt sehen, sondern in vollster Lebendigkeit und mit den Eingebungen des Augenblicks im entfesselten Spiel der Mienen. Mit überschwänglichen Worten preist die antike Poesie an Lysippos «Alexander mit der Lanze» den grandiosen Zug des schwärmerischen Ausdrucks, und manche der erhaltenen Alexanderköpfe zeigen in der Tat eine verzehrende Leidenschaftlichkeit im Augenaufschlag wie in der nervös arbeitenden Muskulatur der Stirn. Allein der frühe Hellenismus verfügt auch über ganz andere Stimmungen. Ein Werk wie die Demosthenes-Statue des Polyeyktos läßt hinter der erzwungenen Starrheit der körperlichen Erscheinung, wie Feuer hinter Eisentüren, den heißen Seelen-

Schmerz des Einsamen ahnen, der in ohnmächtiger Trauer am Grab von seines Volkes Freiheit steht, zur gewollten Schlichtheit der Stellung und des Mantelwurfes, zur Gebärde der fest verschlungenen Hände gibt das finstere Leben des Antlitzes den wirkungsvollsten Gegensatz.

Der Anblick geistiger Untätigkeit ist diesem reglosen Zeitalter unerträglich, die beschauliche Ruhe hat in der Porträtkunst keine Stätte mehr. So gilt es als Gesetz, daß für Bildnisse der Dichter und Philosophen ein Ausdruck der innerlichen Anstrengung zu wählen sei, der seelischen Spannkraft und des schweren Ringens mit dem Gedanken. In Menanders krankhaft sensibeln Zügen glaubt man die schaffende Phantasie an der Arbeit zu sehen. In grübelndes Sinnen versunken starrt Poseidippos vor sich hin, den schwächlichen Leib in den breiten Sessel zurückgelehnt. Chrysisippos wird in der wachen Haltung des scharfen Aufmerkens dargestellt, mit vorgebeugtem Oberkörper und lebhaft mit den Fingern rechnend. Und dann jene Kraftgestalt des leierspielenden Sängers (Kopenhagen, früher Sammlung Borghese), neben der ihr älteres Gegenstück, der Anakreon, so sonderbar ruhig und gehalten erscheint: mit einem drängenden Ungestüm, wie es die frühere Zeit nicht kannte, fällt der greise Hitzkopf in die Saiten, vom Feuer der Leidenschaft ergriffen und völlig im Banne der Inspiration. Gibt bei diesen Sitzstatuen die seelische Anteilnahme und geistige Spannkraft sich schon in der lebhaft wechselnden Stellung, im unruhigen Zug der Gewandfalten kund, so bleibt doch der Gesichtsausdruck in allen Fällen der Hauptträger der Stimmung, wie schon ein Blick auf die nur im Kopftypus überlieferten Werke lehrt. Das unter der falschen Bezeichnung «Seneca» bekannte, in zahlreichen Wiederholungen vorhandene Dichterbildnis läßt alle Minen springen, das lamentierende Pathos — von den welken Lippen kommt es wie ein Stöhnen — wird durch die schrill kreischende Formensprache noch verschärft, und schon das heftig Gereizte dieser jähen Kopfwendung gibt dem Werk ein quecksilberig quälerisches Leben. Und im Idealbildnis Homers zaubern, unbeschadet der monumentalen Ruhe seiner Haltung, eine Fülle feinsten Unregelmäßigkeiten im Bau des Gesichts und seiner lockeren Umrahmung, ein leises Zucken in Stirn und Wangen und um die bewegten Lippen das Wetterleuchten des Genius hervor, und dem heischenden Suchen der erloschenen Augensterne eröffnet sich in grenzenloser Größe eine visionäre Welt. Hier haben wir es mit einer Schöpfung des jüngeren Hellenismus zu tun, aber die Tendenz nach geistiger Durchdringung wird gleich zu Beginn der ganzen Stilperiode geweckt; schon die Münzbildnisse der Diadochen verraten, trotz der reinen Profilansicht, durch die Hebung von Kopf und Blick und das lebhafteste Spiel der Locken einen stürmischen Bewegungswillen.

Auch an der Welt des Überirdischen geht das Rauschen der Begeisterung nicht spurlos vorbei. Es ist nicht mehr die majestätische Ruhe und Feierlich-



keit, die man vom Götterbild verlangt, statt des Bleibenden soll nun jenes Fluidum seelischen Lebens zum Worte kommen, das wandelbar und der Steigerung fähig ist. Die Olympier sind menschlichen Empfindungen und Leidenschaften unterworfen, und ihre Sinne sind auch Sinne. Hinreißend schön in seinem schwingenden Enthusiasmus ist das «musikalische Gesicht» des fast knabenhaft jugendlichen Apoll (Kopf im Brit. Mus.). Und ebenbürtig stellt sich ihm zur Seite der so berühmt gewordene Frauenkopf aus Pergamon, mit den feuchtglänzenden Augen und den bebenden Lippen, wohl erinnert hier die weiche und malerische Behandlung der Form an Skulpturen des vierten Jahrhunderts, die Beseelung aber ist neu und ohne Beispiel in der älteren Kunst, von einer ungeheuren Gewalt des Ausdrucks. Bei ganzfiguriger Darstellung greift dann auch die pathetische Gebärde machtvoll mit ein. Nicht selten bringt sie etwas Aufreizendes in das Bild, und die eitle Art, wie der Poseidon von Melos vor das Publikum tritt, hätte eine andere Zeit sich schwerlich gefallen lassen.

Ein Wort verdienen noch die dekorativ verwendeten figürlichen Typen des Kunsthandwerks und der Architektur. Die zierlichen Metallbeschläge in Gestalt von Tierköpfen und -Halbfiguren, die wir an Möbeln, Geräten, Waffenstücken in reicher Auswahl finden, lassen sich keine Möglichkeit momentaner Lebensäußerung entgehen: die Pferde wiehern, schütteln die Mähne, die Hunde klaffen und bellen, wie grimmig gebärden sich Löwe und Stier! Ein beliebtes Schmuckmotiv ist die Theatermaske mit ihren bald leidvoll erregten, bald grotesk verzerrten Zügen. Das Gorgoneion verliert die starre Fratzenhaftigkeit und sucht durch den rollenden Blick, durch das Gezisch und Gezappel des Schlangenhaars zu schrecken. Auf dem Schalenboden des kostbaren Tafelgeschirrs entfaltet das Relieffemblem ein sprühendes Leben, das Berliner Antiquarium besitzt in einem Silbermedaillon aus Miletopolis (Fig. 65) ein Prachtstück dieser Art: den bärtigen Kopf eines halbtierischen Waldmenschen von wildestem Aussehen, unter dessen gebuckelter Stirn und buschigen Brauen ein drohendes Augenpaar mit unheimlichen Lichtern funkelt. Und angesichts des marmornen Tritons im Vatikan (Fig. 60), der mit seinem (schlechter erhaltenen) Gegenstück zweifellos einer dekorativen Komposition entstammt, fühlt man sich an Gustav Flörkes schöne Worte über Böcklins Triton erinnert. «Der Mann, tierartig menschenähnlich, schaut mit großen, sehnächtigen Augen — mit was für unvergeßlichen Augen — ins Weite. Sehnt er sich ein Mensch zu sein, ein armeliger, furchtsamer, aber gottähnlicher Mensch . . . ? Sehnt er sich nach einer Seele oder nach der verlorenen Seligkeit, denn die Wassermänner, glaube ich, sind verdammt . . . ? Haben diese Augen vor dem Sturz der Engel Gott geschaut — seine Herrlichkeit und seinen Zorn? Denn es sind mehr als Menschenaugen? Ich muß gestehen, besser Leser, ich weiß es nicht, warum sich dieser tierische Leib so krampfhaft

an den Felsen klammert, während die menschliche Seele in ganz anderen als Sturmesnöten in den gegenwartsvergessenen Augen zittert.» Auch unter hellenistisches Seegeckhöpf, in dessen brünstig begehrlchem Aufblick der ganze melancholische Zauber des Meeres schillert, hat noch jedem Betrachter die gleichen Fragen gestellt. Es wäre müßig, einer Antwort nachzulinieren. Es ist eine Impression dieser unruhvoll leidenschaftlichen Kunst, die überall das flüchtige vergängliche Leben aufzufangen sucht, wie es als Licht und Sonnenschein über Boden und Wände, und als ein unbestimmbares plötzliches Etwas jäh über das Antlitz der Menschen huscht.

## 2. Aufgereizte Form.

Die Unrast, welche jetzt den gesamten Bereich des bildnerischen Schaffens erfaßt, hat ihre Ursache keineswegs bloß im besonderen Charakter der stofflichen Aufgaben; sie herrscht auch da, wo jeder äußere Anlaß zur Erregung fehlt, und ist aus rein optischen Bedürfnissen zu erklären. Man kann von einem Temperament des Sehens sprechen, das nicht in subjektiven Stimmungen begründet ist, sondern in einer nervösen Veranlagung der Sinnesorgane. Der hellenistische Mensch besaß diese Eigenschaft in hohem Grade. Man meint es schon den Köpfen dieser Kunst anzusehen, ihrem aufgeregten Blick: die Art des Schauens ist eine andere geworden; das Auge verlangt nach Zerstreuung, und im Gesichtsfeld soll es lebendig und unruhig zugehen. In Plastik und Architektur nimmt die Bewegung der Fläche einen hastigen Rhythmus an; überall gehen die Massen vor und zurück. Bald drängt die Fassade ihre Pfeiler und Risalite mit energischem Ruck dem Beschauer entgegen, bald reißt sie die Wand in die Tiefe und krümmt sie zur Nische. Am deutlichsten läßt sich der Prozeß an der Entwicklung der pompejanischen Wanddekoration verfolgen. An Stelle der geschlossenen Mauer tritt eine perspektivisch gemalte Scheinarchitektur, welche die feste Begrenzung des Raumes aufhebt und dem Auge die Unendlichkeit des Dreidimensionalen vortäuschen soll. Eine Reihe schlanker Pfeiler mit leichtem Gebälk oder Rundbogenabschluß verwandelt das Zimmer in eine offene Halle mit Ausblick in entlegenere Räume; bald sind es Gebäudegruppen, ein lustiges Häuergewirr, bald landschaftliche Gefilde mit figürlicher Staffage, die in rascher Verkürzung sich in die Ferne verlieren (vgl. Fig. 67). Ähnliche Tendenzen beobachten wir im Kunsthandwerk. Es sei nur an die führende Rolle erinnert, welche hier das Reliefgeschirr eingenommen hat. Statt des glatten Vasenkörpers mit den sanft gerundeten Flächen und dem ruhig spiegelnden Firnisglanz liebt man nun die geriefelte oder bucklig bewegte Wölbung, wo die Formen hin- und herschnellen in raschem Wechsel. Gleichviel aus welchem Stoff, aus Blech, Glas oder Ton: die Gefäßwandung erhält Stoß auf Stoß, und nun hüpfen

behende die Lichtfunken über die Erhebungen hin. Eine durchsichtige Metallglasur, die sich großer Beliebtheit erfreut, läßt neue koloristische Wirkungen zu und entfesselt ein blitzendes Leuchten.

Ein anderes Moment verwandter Art: der Hang zur spiraligen Drehung. Die Spangen, Ringe, Griffe und Gefäßhenkel, selbst der Säulenschaft werden durch eine scharfe Torsion ihrer Kerben in Bewegung versetzt; unaufhörlich gleitend furt die Linie rings um das Objekt und zerzt das Auge ihren Schlingen nach. Mit denselben Mitteln sucht auch die figürliche Darstellung den Beschauer zu fesseln. Das eine Mantelende wird gern zum runden Wulst eingerollt, muß so einem Reifen gleich den Rumpf umspannen, und seine Stofflagen werden schräg gewickelt. Man begegnet diesem Motiv der «Mantelrolle» sowohl in der hellenistischen Malerei (z. B. Medea vor dem Kindermord) wie in der Rundskulptur überaus oft: der Poseidon von Melos, die Psyche der bekannten Liebesgruppe, das Mädchen von Antium (Fig. 55) und zahlreiche Frauenstatuen bieten sich als Belege. Aber auch sonst umkreisen die Gewandfalten rotierend den Leib, der seinerseits schon im kräftigen Kontrapost der Glieder den Willen zur Drehung bekundet. Bei der Marmorfigur der Berliner Mänade, welche die wirbelnde Aufregung eines bacchantischen Tanzes dem Auge vorzaubert, betont dieser spiralige Faltenzug besonders wirkungsvoll die schraubenartige Bewegung des Körpers. Lehrreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich des Helios im langwallenden Kleid, der in der Gigantomachie des pergamenischen Altars auf seinem Wagen in den Kampf fährt, mit einer ähnlichen Gestalt des klassischen Stils, etwa dem Wagenlenker vom Fries des Mausoleums: in der älteren Kunst wird noch kein Versuch gemacht, die Linien um die Figur herumzuleiten, erst der Hellenismus wirft sie in kühner Schrägrichtung über die plastische Form. Es kommt auch vor, daß durch ein Kreuzen der Diagonalen der Bewegungseindruck sich kompliziert, bei der Nike von Samothrake zum Beispiel, wo rauschende Faltenströme nach verschiedenen Seiten quer übereinanderschießen.

Eine unstill zuckende Linienführung reizt und rüttelt alles zu nervösem Leben auf, sie bestimmt recht eigentlich die Haltung dieses Stils. Selbst bei ruhig sitzenden Figuren schiebt sich unter schwerer Mantelhülle ein reiches Stoffgefält hervor, kraut sich in wirrem Gedränge, das Brodeln des Rockes, der auf der Basis der Trunkenen Alten so ungeberdig sich regt, begleitet das temperamentvolle Genremotiv des Kunstwerks wie ein weinliches Geplauder. Die losen Gewandteile, die in klassischer Zeit in mächtigem, ruhigem Bogen sich heben und blähen, erscheinen nun von zeretztem Umriß begrenzt: man beachte auf dem Gemälde Fig. 53 den wehenden Chiton des Odysseus und Deidameias Schleier, oder das heftige Geflatter von Nikes Kleid (Fig. 57: pergamen. Altar, Fig. 61: pompejanische Bronze). Die jähe Zickzackbewegung der auf- und abtanzenden Säume, wie sie die Athena der genannten Altar-

gruppe zeigt, ist typisch, und nicht für leidenschaftlich erregte Szenen allein. Oft steht diese wilde Zerrissenheit der Konturen in seltsamem Gegensatz zum Thema des Bildes; die feierlich getragene Stimmung des opfernden «Mädchens von Antium» (Fig. 55) hat einen schweren Stand gegenüber der eigensinnigen Kraft dieser Falten und Ränder, deren Linienzug immer wieder, in kurzen Abständen, einen harten und eckigen Bruch erfährt. Auch wird das gereizte Gebaren der Draperie mit unverkennbarer Absicht zu energischer Kontrastwirkung benutzt: so soll bei der melischen Aphrodite (Venus von Milo) das zackige Lineament des herabgeglittenen Tuches, sein lautes Rauschen die hehre Majestät und Reinheit des entblößten Oberkörpers zu erhöhter Geltung bringen. Im allgemeinen aber verrät nun jeder Strich die unruhige Hand, und die knitterige Behandlung der Gewänder entspringt nicht nur dem Verlangen nach realistischem Effekt, sondern der Freude am beweglichen Schauspiel eines aufgeregten Formenapparats.

Wie nicht anders zu erwarten, schlagen auch Baukunst und Kunstgewerbe die gleiche Tonart an. Für Gesimse und Möbelfstücke verwendet man gern ein geknicktes Profil; die Stelle der weitesten Ausladung wird durch ein kantiges Absetzen betont, und wo früher in ruhiger Schwellung die Flächen sich bogen, stoßen sie nun ruckweise aneinander, mit unvermitteltem Wechsel von Schatten und Licht. So bei den unteretzten Urnen, welche auf ostgriechischen Reliefs so oft Pfeiler und Gebälk bekronen; bei jenen Henkelflaschen, deren überhoher dünner Hals zur Weite des Gefäßbauches in gesuchtem Mißverhältnis steht. Wenn die Formsprache des fünften und vierten Jahrhunderts mit Vorliebe die sanft geschwungene S-Linie bringt, so erscheint dem Hellenismus diese gleitende Rundung als zu schwächlich; er verlangt nach kräftigen Akzenten und lenkt den Schwung erst nach plötzlichem Absatz über in einen Gegen Schwung: ein sprechendes Merkmal hellenistischer Henkelbildungen. Gestreckten Linien ist dieser erregte Stil selbstverständlich abgeneigt; sogar das simpelste Gerät wie ein Eßlöffel mag sich nicht steif gerade halten, nur auf Umwegen erreicht der Stiel die Schale.

Dies jähe Aus- und Abbiegen, das komplizierte, gewundene Lineament, sie verraten das gleiche Behagen an launischem Übermut wie der hüpfende Zehengang oder die prickelnde Geste, auf die man nun überall stoßen kann. Und wie das Tafelgeschirr aus Edelmetall oft Unmögliches leistet in tänzeln-der Ziererei, so bestimmt der Hang zum Sperrigen und Gepreizten das Bewegungsgefühl der Periode überhaupt. Eine Verkörperung alles dessen, was jetzt unter geziertem Gebaren verstanden sein will, bedeutet die schöne Bronzefigur des «Narziß» im Neapler Museum. Schon das Motiv als solches ist ungemein charakteristisch für die kapriziöse Anmut dieser Zeit: der jugendliche Dionysos, der schelmisch drohend mit dem Panther spielt — so offenbar dürfte die Gruppe zu ergänzen sein. Im Grunde dasselbe Thema,

das bereits in jenem alten Grabmaltypus begegnet, wo der Verstorbene zu seinem Hund sich niederbeugt (Fig. 30), — hier wird es zum neckischen Geknüttel. Die Haltung ist von einer eigentümlich koketten Art, dies Voreinander-schieben der Füße, das in anderen Fällen an eigentliche Menuettposen erinnert; so bei der Gruppe «Amor und Psyche», mit der verschränkten Beinstellung beider Figuren. Dazu ein Wiegen in den Hüften, ein Wenden und Drehen, die Neigung des Kopfes, das kecke Einstützen der Hand mit dem abstehenden kleinen Finger. Nicht zu vergessen das Flackern des um das Handgelenk geklungenen Fellzipfels: eine lustige Verbrämung, die dem jüngerhellenistischen Stil besonders zusagt und sich da häufig findet (vgl. den schreitenden Horos der Tazza Farnese, Fig. 63).

In der Natur erfreut sich das Auge an allem Krausen und bizarr Geformtem. Das vielfach verästelte Gezweig und die knorrigen Biegungen der Stämme — der kahle Baum im Hintergrunde der Alexander Schlacht ist ein frühes, aber ungemein bezeichnendes Beispiel —, rissige Rinde und brüchiges Gestein, das sind die Dinge, auf welche sich das Interesse sammelt. Und wenn Landschaftsbilder, wie das hübsche Bauernrelief der Münchener Glyptothek, mit Vorliebe zerbröckeltes Gemäuer ihrer Szenerie einfügen, so ist es, neben einer gewissen Ruinenf sentimentalität, schon einfach der Reiz des knisternen Konturs, was die Wahl gerade solcher Motive veranlaßt hat; gewiß sind die erhaltenen Beispiele dieser Reliegattung durchweg römisch, doch gehen ihre Anfänge auf ältere, griechische Anregung zurück. Bereits auf apulischen Vasen werden Felsen ganz anders wiedergegeben als etwa auf Bildern polygotischen Stils: nicht als rundliche Kuppen, sondern zerklüftet, oder gar wild zerrissen; die jüngere Malerei steigert die Bewegung bisweilen ins kühn Phantastische (siehe Fig. 67, rechts). Die zerzausten Bäume dieser Gemälde, der knorpelige Sykomorenstamm der Sardonyx-Schale Fig. 63 — so lebhaft kontrastierend mit dem glatten Gewächs des klassizistischen Gegenbeispiels Fig. 64 —, es sind zufällig herausgegriffene Stücke einer überreichen Sammlung, welche die hellenistische Kunst in ihrer einseitigen Vorliebe für unruhige Formelemente aus der Fülle der umgebenden Natur sich zusammengestellt hat. Eiche und Platane (Telephosfries; Relief aus Tralles, Konstantinopel) sind die Lieblinge des Zeitgeschmacks; die kraftvolle Äderung, die gezackten Ränder ihres Laubwerks reden jene Linien sprache, die man so gerne hört. Über Ranken und Kränze zittert das Flimmern tief ausgefränkter Blätter hin, und der drohende Ausdruck der Köpfe wird durch diese erregte Umrahmung noch bedeutend verschärft (Fig. 65). Für den Akanthos schmuck aber scheint erst jetzt die rechte Stunde gekommen; als Verkleidung von Grabsteinen und Säulenköpfen, ja auch als plastischer Zierat an der Außenwölbung von Gefäßen (megarische Becher und deren Metallvorbilder) schießen seine Spitzen und Lappen üppig ins Kraut.

Merkwürdig, wie das Ohr zu verschiedenen Zeiten die Laute der Natur so völlig verschieden aufnehmen kann. Die Fauna des Meeres hat von jeher die Kunst der Mittelmeervölker in besonderem Grade gereizt. Es gibt Perioden, wo es scheinen mag, als sei die See von lauter schleimig weichen Lebewesen bevölkert. Was jetzt aus der feuchten Tiefe gezogen wird, starrt von Stacheln, Schuppen und dornigen Flossen. An ihren Seepferden, Meerdrachen, Muscheln läßt die Vasenmalerei des Hellenismus die ganze Fülle ihrer barocken Launen aus; auch den Fischen wissen kecke Pinselstriche einen lustig bewegten Umriss zu geben (unteritalische Fischsteller, pompejanische Stilleben). Der große Fries des pergamenischen Altars ist ganz durchsetzt mit Elementen solcher Art. Das Hippokampenpaar, das Poseidons Wagen zieht, die Wallertiere und Dämonen in seinem Gefolge greifen mit messerscharfen Krallen in den Kampf ein. Die Schlangenbeine der Giganten sind von stacheligen Manschetten bekränzt; sogar die Schuppen sträuben sich in der Erregung, und statt zungenförmig gerundet sind sie oft gleich Pfeilen zugespitzt. Zwischen das weiche Gefieder der Schwingen werden zackige Kämme geschoben, hart wie aus Metall; nicht selten erscheinen die Augenbrauen durch gezahnte Algen ersetzt. Die Gottheiten des Meeres tragen gern Gewandstücke oder Schuhzeug aus Fischhaut, deren Säume als wirre Fetzen sich um Leib und Glieder werfen. Wie aus einem wuchernden Keld von krautem Blattwerk, wächst der Kopf des vatikanischen Tritons (Fig. 60) aus seinem grotesken Fellkragen empor.

An diesem Kopf kommt nun aber auch in den gebogenen Spitzen der Tierohren wie der nassen Haarsträhnen das gleiche Temperament zum Durchbruch. Die Bewegung der Locken ist jetzt — im Unterschied von Bildungen klassischer Zeit — stets von einer heftigen Unrast beherrscht, oft mit starker Asymmetrie und entschiedenen Richtungskontrasten. Und während dort die losen Enden langen Haares in schönem Schwung, aber matt und willenlos dem Wind zur Beute werden, vom leisesten Lufthauch sich heben und tragen lassen, entwickelt hier das Gewächs eine energische Aktivität und bohrt gleichsam aus eigener Kraft sich trotzig seinen Weg ins Freie. Das Haar des «tanzenden Fauns» (Fig. 62) züngelt und zischt wie vom Sturm verwehte Flämmchen. Und wie eigeninnig wogt es über den Köpfen der Laokoongruppe, der Giganten und Kentaurer hin und her! In dicken Büscheln, wirr verschlungen, zu Knoten gedreht, hängt es um den Schädel, schäumt es über Stirn und Schläfen zu wirbelnden Wellen auf (Fig. 65). Ungemein bezeichnend für die zunehmende Freude an üppiger Fülle ist der marmorne Porträtkopf eines Herrschers aus Pergamon, der nachträglich, offenbar in der Zeit der Altarskulpturen, durch das Anfügen eines wallenden Lockenkranzes ein ganz verändertes Aussehen erhielt. Das schlicht anliegende Haar des ursprünglichen Zustandes wird zu rauschendem Bogen aufgebläht.

Der Kopf «erscheint durch den äußeren Zusatz der Frisur wie in pathetisch gesteigertem Ausdruck, und es ist, als wenn dadurch die Züge selbst, die ja doch unverändert sind, stärkere und schwungvolle Bewegung erhalten hätten» (F. Winter). Die Zotteln der Pferdemähnen sprudeln und wühlen durcheinander, wie wir es von Gemälden des Rubens, von Guido Renis «Aurora» kennen.

Festliche Stimmung ruft einen wahren Aufruhr und Tumult der Linien hervor, ein Wispern, Schmettern und Raunen: schaukelnde Blumengewinde und Bänder, wohin man blickt. Wie eine Verkörperung dieses jubelnden Lebensdranges sieht die bronzene pompejanische Nike (Fig. 61) aus. Nicht jenes Sinnbild hochgemuter Siegesfreude, das in der Schöpfung des Paionios klassische Gestalt gewonnen hat, wo die Göttin langsam und feierlich sich auf die Erde niederlenkt, mit weitgeblähtem Mantel und ruhig ausgebreitetem Schwingenpaar, aufrecht und stolz: ganz anders stellt sich diese Zeit die Überbringerin der Himmelsbotschaft vor. Ein flinkes Ding kommt da laufend durch die Luft, von fast kindlichem Wuchs und den gertenschlanken Leib elastisch biegend, feine Fingerchen halten lose das Attribut, die spitzen Flügel drehen sich, lustig weht das Kleid. Das Ganze wie ein lichter Traum, befreit von aller Erdschwere, und rein optisch genommen — dank dem Kontrapost der Glieder und der Fittiche, dem hastigen Wogen des Gewandes, dem jähen Wechsel von blitzenden Helligkeiten und Schattenflecken — ein Geflimmer aus eitel Sonnenglanz. In der Malerei, wo solche schwebenden Tänzerinnen im Schleierkleid bald zum festen Repertoire gehören, kommt dieser Tendenz noch die Technik der lockeren Pinselführung zu Hilfe, welche die Farben in feinen Spritzern über die Fläche dahinjagt. Wahre Wunder im Aufpeitschen des Bildstoffes zu nervösem Spiel bringt die Steinschneidekunst hervor (vgl. die Tazza Farnese, Fig. 63), da vereinigen sich die Flammen verschiedener Buntlagen, die hüpfenden Glanzlichter der blanken Politur zu sprühendem Gefunkel.

### III. Spaltungen und Spielarten.

Überaus bunt und schillernd ist das Bild des künstlichen Schaffens in den letzten Jahrhunderten vor Beginn unserer Zeitrechnung. Und wenn dieser Reichtum nach ganz verschiedenen Seiten auseinanderstrebt, so wird man an ähnliche Divergenzen auch auf anderen Gebieten des kulturellen Lebens erinnern dürfen. «In dem geistigen Antlitze des Hellenismus sind zwei Hauptzüge, die miteinander unvereinbar scheinen. Das eine ist die Freude an der Repräsentation, dem Pomp und Schmuck, der erhabenen Pose: darin liegt das, was wir an ihm barock nennen dürfen. Daneben aber steht die intimste

Freude an der weltverlorenen Stille, dem Frieden des engen natürlichen Kreises, am Feinen, Kleinen, Reinen. Die Marmorhallen des alexandrinischen Palastes, der Riesentempel von Didyma und der rhodische Koloss haben den Freundschaftsgarten des Epikuros, die koischen Landhäuser, in denen Theokrit verkehrt, die Studierzimmer, in denen Kallimachos dichtet und Archimedes forscht, neben sich. Dem entspricht im literarischen Leben der rauschende Stil, der am liebsten über die ganze Welt hintönen will, und die Schlichtheit, die von der Wahrheit, um die sie ringt, einem empfänglichen Freunde, man kann auch sagen dem unbekannten nacharbeitenden Kollegen, berichtet, und das Raffinement des ganz intimen Kunstwerkes. In Wahrheit wurzelt beides in der befreiten Individualität, die sich je nach den Lebenszielen sehr verschieden äußert» (U. von Wilamowitz-Moellendorf).

Tatsächlich wird man hierin — weit eher als im gesteigerten und gelenkiger gewordenen Weltverkehr, in der Fülle fremder Einflüsse und Eindrücke oder in der Mischung von Rasselementen — die eigentliche Ursache zu erkennen haben für das Durcheinanderspielen oft entschieden gegensätzlicher Gefinnungen und Tendenzen, für die Kompliziertheit und zerstreuende Mannigfaltigkeit dieser launenreichen Zeit. Es ist dies auch der Grund, weshalb der einzelnen Künstlerpersönlichkeit, ihren Wesensmerkmalen und Fortschritten, in der nachklassischen Periode schlechterdings nicht mehr beizukommen ist. Die literarische Kunde verlagert in den meisten Fällen, und vor dem Versuch, aus der Masse anonymen Denkmälereutes das Lebenswerk eines bestimmten Meisters zusammenzustellen, muß die Einsicht in den wachsenden Vorrat von Ausdrucksmöglichkeiten warnen. Im fünften und vierten Jahrhundert noch sind der individuellen Begabung des Künstlers deutlich erkennbare Grenzen gezogen, innerhalb derselben sich sein Schaffen in wesentlich gleichartigen Bildungen auszuwirken pflegt. Dieser Beschränkung gegenüber verrät die Physiognomie des Hellenismus eine oft verblüffende Wandlungsfähigkeit der Züge. Der einzelne macht nicht nur seine allerpersönlichste Entwicklung durch, sondern in der Wahl seiner Mittel hat er viel freiere Hand, und nicht selten spielen seine Finger gleich überlegen und gewandt die verschiedenartigsten Instrumente.

Mit denselben Schwierigkeiten, wie die Künstlergeschichte, hat hier nun aber auch jede stilgeschichtliche Untersuchung zu kämpfen, so einfach wie beim bisherigen Verlauf liegen die Dinge nicht mehr. Wohl werden die allgemeinen Richtlinien des Prozesses sichtbar. Man hört nicht selten von einem antiken Barock reden und von einem antiken Rokoko, und unter der Voraussetzung, daß die Parallele mit den Stilen des 17. und 18. Jahrhunderts als das genommen werde, was sie sein soll: als ein Gleichnis, dürfte nichts dagegen einzuwenden sein. Die Ähnlichkeit der Formsprache ist vielfach erstaunlich groß, und ihr Wechsel vollzieht sich hier wie dort in verwandter



Weise. Allein im einzelnen ist die Frage nach Entstehungszeit und Herkunft der hellenistischen Kunstwerke noch so wenig geklärt, daß eine Ordnung auf stilkritischer Grundlage sich kaum durchführen läßt. Die Forschung der Zukunft wird, wie wir zuversichtlich hoffen, hier einmal größere Klarheit schaffen; einstweilen bewegt sie sich auf gar schwankendem Boden, und mindestens vom zweiten Jahrhundert v. Chr. abwärts verwirren sich die Fäden allzusehr. Was wir im folgenden zu geben versuchen, ist nur eine summarische Übersicht über die augenfälligsten Kontraste, welche im Gesamtbild des hellenistischen Zeitalters sich kreuzen und verflechten, und die seinen eigensten Reiz, aber auch die Gefahren der Zersplitterung und schließlichen Auflösung bedingen.

In den Sälen der königlichen Bibliothek zu Pergamon fand ein gebildetes Publikum Kunstwerke gar verschiedenen Gepräges zur Schau gestellt: neben Nachbildungen von Statuen phidiasischen Stiles, mit ihrer feierlich erhabenen Großartigkeit, neben archaischen Originalen Schöpfungen der damaligen Moderne. Dies älteste Museum griechischer Kunst bedeutet etwas grundsätzlich anderes als die allmählich gewordenen, durch Zufall gruppierten Ansammlungen von Denkmälern aus den verschiedensten Epochen, wie wir sie an den Feststätten zu Olympia und Delphi antreffen. Hat doch hier eine einzige Generation aus dem Kunstgut von Vergangenheit und Gegenwart mit Bedacht eine Auswahl getroffen, die lediglich durch Bedeutung und Qualität der einzelnen Stücke bestimmt zu sein scheint, und nun wird den heterogensten künstlerischen Ausdrucksmitteln Geschmack abgewonnen, und mit dem gleichen Wohlgefallen ruht der Blick auf Proben altertümlicher wie zeitgemäßer Formgebung.

Die Vielseitigkeit des ästhetischen Verhaltens, die aus solchem Beispiel deutlich genug erhellt, darf als ein wesentliches Moment hellenistischer Kunstliebe bezeichnet werden. Man ist nicht nur auf die eine Anschauungsweise eingeschworen, und Sehvorgängen ganz konträrer Art fühlt sich das Auge gewachsen. Hoch und Niedrig, kolossales Ausmaß und gewichtige Fülle wie grazile Schlankheit, dumpfe Kraft sowohl als schlüpfrig behende Bewegung: alles vermag hier zu fesseln und zu reizen. Und es will uns scheinen, deutlicher als anderswo sei auf dieser Kunststufe noch der fertigen Form der Hergang der Entstehung anzumerken. Man meint beim Betrachten dieser Werke unsichtbare Schöpferhände an der Arbeit zu spüren; sie tauchen in dehnbaren, aber klebrig zähen Stoff, sie kneten und drücken, Form wird an Form gefügt. Allein die Ziele, welche der schaffenden Phantasie dabei vorstweben, können sehr weit getrennt liegen. Das bildnerische Gestalten gleicht bald einem wuchtigen Zusammenballen, das die Teile aneinanderdrängt zu kompakter Einheit, zu einem unlösbaren Ganzen. Und auf der anderen Seite wird statt des Gedrungenen und Schweren überall das

Lichte und Leichte hervorgeholt, und das Bestreben gilt nicht dem Eindruck einer massiven Festigkeit, sondern im Gegenteil einer möglichen Zersetzung und Auflösung der Masse. Wohl nimmt die letztere Tendenz gegen Ausgang der Periode mehr und mehr überhand, während das Barockideal zusehends an Anziehungskraft einbüßt, indessen tritt der Widerstreit der Richtungen doch bereits so früh zutage, daß von einer strengen chronologischen Scheidung abgesehen werden muß.

Schon in der Raumkunst machen sich die Gegensätze mit aller Schärfe bemerkbar. Die eigenartige Wanddekoration, die in dieser Periode im griechischen Osten aufkommt (Beispiele in Pergamon, Priene, Delos) und von hier aus dann ihren Weg findet bis in die Wohnhäuser von Pompeji (sog. erster pompejanischer Stil), ordnet die Schmuckmotive zu einem Werk aus einem Guß. Man gibt der Zimmerwand das Aussehen einer gemauerten Hausfassade; über solidem Sockel ragt ein sorgfältig konstruiertes Quadergefüge empor, ohne jede Durchbrechung oder Lockerung. Ein energischer Raumabschluß, der die Vorstellung einer mörtelfesten Konsistenz erweckt; die Pilaster, welche bisweilen die Fläche gliedern, sind in die Wand eingebunden. Der sog. zweite Stil dagegen, der in Pompeji später aufkommt, seine Vorstufen aber schon in Malereien des frühen Hellenismus hat, arbeitet — wie oben (S. 256) gezeigt wurde — mit allen Mitteln der Täuschung auf eine möglichst raffinierte Raumerweiterung hin. Denn auch da, wo jede szenische Andeutung fehlt und nur gleichmäßig gefärbte Fläche zu sehen ist, soll doch ein Blick ins Lichte gemeint sein, in den lustigen Himmelsraum. Gute Analogien zu dieser illusionistischen Prospektmalerei bieten sich im Rokoko des 18. Jahrhunderts, und auch an seine Spiegelsäle darf erinnert werden, die mit ihrer Öffnung und Aufschlitzung der Wand und dem Ineinanderspielen mehrerer Zimmerfluchten etwas ganz Ähnliches erstreben: die Schranken werden weggeleugnet, man fühlt sich in eine allseitig flutende Bewegtheit des Raumes versetzt. Was hier im großen versucht wird, trifft aber auch für das Kleine und Kleinste zu, und das Kunstgewerbe macht sich die gleichen Grundsätze in besonderem Grade zu eigen: möglichst wenig Masse, Verringern des Gewichts bis zur Verflüchtigung. Im Glasgeschirr, das rasch die weiteste Verbreitung findet, ist diesen Bedürfnissen ein vortreffliches Instrument zuteil geworden: dünnwandig und durchsichtig, scheinbar substanzlos, schließt es den Inhalt ein, ohne ihn abzuschließen.

Das Bestreben, die Dinge leicht zu nehmen, hat das Kunsthandwerk der hellenistischen Zeit zu Erzeugnissen von unerhörter Feingliedrigkeit angeregt. Und doch finden wir gerade hier auch wieder eine ausgesprochene Vorliebe für alles Lastende und Bedäuernde. Da sind die «megarischen Becher», die mit ihrer simpeln Halbkugelgestalt an die runden Schüsseln vorzeitlicher Keramik erinnern. Den Gefäßen gibt man gern eine niedrige und gedrückte

Form, als ziehe das Gewicht des Inhalts ihn zu Boden, lassen sie den Behälter in träger Schwellung schon dicht über dem Fuß auseinandergehen, und häufig wird durch eine wohlberednete Anbringung der seitlichen Henkel, durch die geschweifte Führung der Konturen die Breite noch besonders betont. Wo nun gar die Funktion des Tragens und Stützens ihren optisch überzeugenden Ausdruck finden soll, wie an den runden Pfosten von Klinen und anderen Möbeln, hat es bei der einfachen seitlichen Ausbuchtung nicht fein Bewenden, sondern es tritt eine echt barocke Häufung stark gewölbter oder scheibenförmig gepreßter Glieder ein, so als bedürfe es der vereinten Kräfte vieler Körper, um dem Druck des Lagers standhalten zu können. Es ist daselbe Stilempfinden, das sich im großen Zeusaltar von Pergamon fein glänzendstes architektonisches Denkmal errichtet hat. Der Opferherd, von Säulenhallen rings umgeben, steht auf kolossalem Postament, das auffallend proportioniert ist; niedrig, von unverhältnismäßig starker horizontaler Ausdehnung, hat das Ganze den Charakter einer zähen und wie unter gewaltigem Druck breitgepreßten Masse. Das mächtig ausladende Fußglied, die weit vorstehenden Gesimse, das umlaufende Reliefband mit seinem plastischen Überreichtum tun das ihre, um den Eindruck eines unaufhaltamen Seitwärtsquellens zu erwecken; und besonders gilt das von den waggerichten Linien der vielen Treppenstufen mit ihrem ganz ungewöhnlichen Längenmaß. Die vom Pergamenerkönig Eumenes gestiftete Wandelhalle am Südfuß der Akropolis von Athen, und in der Residenz der Attaliden selbst jene langgestreckte Schiene der Theaterterrasse sind weitere Proben dieser Baugesinnung, welche ihren monumentalen Gebäudegruppen so eine tragfähige Basis von riefiger Breitenentwicklung schafft.

Auch in der Plastik setzt sich das Gesetz der Schwere mit gesteigertem Nachdruck durch; und es ist nicht bedeutungslos, daß von der am Boden gelagerten Gestalt (für die Personifikation von Bergen oder Gewässern) ein so ausgiebiger Gebrauch gemacht wird. Die Toten und Verwundeten der Schlachtendenkmäler liegen schwerer auf der Erde, als es in Darstellungen der älteren Kunst geschah, und decken einen weiten Raum; der sterbende Gallier und die sehr ähnlichen Figuren vom attalischen Weihgelck (Fig. 58), diese stürzenden oder sich duckenden Krieger verraten im Umriss sowohl wie in ihrem plastischen Gehalt eine drückende Wucht. Ein unlichtbares Netz ist über das Ganze geworfen und zwingt es nieder. Das Kauern ist ein Motiv, dessen häufiges Vorkommen in Werken dieser Periode (vgl. Fig. 59) nicht bloß aus der gegebenen Situation erklärt werden kann, sondern aus der Freude an der kraftgefättigten Silhouette, welche das Gewächs des Körpers zusammenkrümmt. Der Kontur einzelner Figuren oder ganzer Gruppen beschreibt einen mehr oder weniger flachen Bogen oder ein Dreieck, fast immer aber behält dabei die waggerichte Richtung das Übergewicht.

Daß andererseits da, wo die Aufgabe eine energische Vertikalbewegung verlangt, die Formen gern eine übertriebene Schlankheit annehmen, wurde bereits in anderem Zusammenhang bemerkt. So zerbrechlich dünne Proportionen, wie sie die Deckenstützen von Ptolemäos' Prachtzelt aufweisen, sind einzig aus der Freude an der Befiegung der Materie zu erklären; sie räumen scheinbar spielend alle Widerstände natürlicher Schwerkraft aus der Welt. Und kein kühnes Wagnis einer anderen Kunst reicht an jene Strahlen von Säulen und Pfeilern heran, die in der jüngeren pompejanischen Wandmalerei das Skelett des ganzen Systems zu bilden pflegen. Allein die zierlichen Hallenarchitekturen und Rundbauten, die wir da in den Öffnungen der Wand gemalt erblicken, sind — trotz ihrer ins Unmögliche stilisierten Luftigkeit — immerhin durch reale Vorbilder angeregt; ein hübsches Beispiel ist etwa das kleine doppelgeschossige Rundmonument zu Ephesos, dessen hohen zylindrischen Körper eine elegante Spitze krönt. In der Plastik entspricht diesem Streben das jetzt so gern gefundene Motiv, daß eine Gestalt in steil geredeter Haltung sich senkrecht in die Höhe schraubt: so der auf den Zehen schreitende flötenblasende Silen, der junge Satyrburleske, der sein eigenes Schwänzchen bestaunt, und zahlreiche ähnliche Typen. Auch die Statue der Daphne, die in den Lorbeerstamm verwandelt wird, darf hier Erwähnung finden.

Angeichts solcher Zwiespältigkeit der Formtendenzen ist es nicht verwunderlich, daß es für diese Kunststufe kein einheitliches Körperideal mehr gibt. Vielfach, im Bereiche der asianischen Barockstils vor allem, ist es die strotzende Fülle einer kerngefunden Leiblichkeit, nach der man verlangt; gedrungene Muskulatur, Fettmassen, saftiges Fleisch. Die Bärte haben eine rundliche und klumpige Bildung, die Formen des Gesichts sind breit und prall, nicht selten schwammig gedunsen. Selbst die Frauenschönheit wird in dieser Richtung gesucht. Über das Geschlecht des «Mädchens von Antium» (Fig. 55) ist schon heftig gestritten worden; von verschiedenen Seiten wurde die Figur als Darstellung eines Jünglings in weiblicher Opfertracht angesprochen. So gewiß diese Auffassung irrig ist, so erscheint sie doch keineswegs unverständlich in Anbetracht der ausgesprochen männlichen Züge, welche dieses junge Weib weit abrücken von dem kanonischen Ebenmaß klassischen Frauenideals: starke Knöchel, feste Arme, eine breite, straffe und muskulöse Brust. Die Gewalt des Rumpfes wird oft gesteigert durch einen im Verhältnis viel zu kleinen Kopf, und bei Gewandfiguren kommen dann noch Scheinwirkungen hinzu wie die sehr dicken Schuhsohlen oder die Gürtung dicht unter den Brüsten, die nun Mode wird. Auch den eigentümlich schwülftigen Gewandstil dieser Bildwerke darf man sich aus solchen Absichten erklären. Das Kleid will hier mehr sein als die Hülle für den Leib. Wie mit dem Körper verwachsen ist es, ein Stück von ihm, ein Teil seiner Kraft; es dient dazu, sein

Gewicht zu verstärken, läßt seinen Umriß anschwellen. Es ist nicht nur der Hang zu bombastischer Aufmachung, wenn schwere Stoffmassen sich auf dem Boden stauen und der ganze Unterkörper in ihrem Strudel sich verbirgt: dies Einwickeln der Gestalt verhilft ihr zu ihrer fülligen Erscheinung und hat darüber hinaus den Zweck, in optischer Hinsicht das Bild zu festigen. Seine statische Sicherheit verdankt der Poseidon von Melos nicht zuletzt der Draperie, welche die weitgetrennten Beine mit ihren schwungvollen kräftigen Faltenzügen bindet. Noch viel mehr gilt das für den im Kampfe wild ausschreitenden Zeus der pergamenischen Gigantomachie; es genügt ein Blick auf ältere Vorbilder, wo die Verhüllung der Beine fehlt (Valengemälde), um den bedeutamen Fortschritt festzustellen: dort die etwas kleinlich wirkende Bewegung unbekleideter Glieder, hier ein Rauschen von grandiofer Macht.

Während nun das wogende Kleid gern dazu benützt wird, das Voluminöse der Erscheinung zu verdichten, sehr wirkungsvoll z. B. auf dem Relief einer tanzenden Mänade aus Pergamon, dient es in anderen Fällen gerade der entgegengesetzten Bestimmung, und wir sehen die Masse nach allen Seiten auseinanderstieben (vgl. Fig. 61 und S. 261). Hier sind es dann wiederum Leiber von schlankem und schmächtigem Bau, wie denn der Hellenismus auch das Bild einer zarten Frauenschönheit von feinsten Verhältnissen hervorgezaubert hat. Und wenn sich über dem kleinen Gesicht ein übermäßig hoher Lockenputz mit großen Schleifen auftürmt, so soll der Kontrast, genau so wie bei den stattlichen Coiffüren der Rokokodämchen, die Niedlichkeit des Körpers noch besonders unterstreichen. Wie mannigfaltiges Gewächs jetzt demselben Boden entsteigen kann, das lehren am besten jene Phantasiegeschöpfe, deren Gestalt und Aussehen in Werken früherer Stilstufen wesentlich gleichartig waren. Die Erfindungsgabe des hellenistischen Künstlers dagegen durchbricht hier allen Zwang typischer Regelmäßigkeit; jedes dieser Fabelwesen erscheint als ein Kind der launischen Stunde, ist ganz individuell erfaßt. Und nun hat der Barberinische Faun, dieser ungechlachte, starkknochige Gefelle mit den kraftstrotzenden Gliedmaßen, Brüder von gar leichter Statur zur Seite, die mit einer glatten und schnellenden Geschmeidigkeit sich bewegen. Die Kentauren können, selbst im engeren Bezirk der ostgriechischen Kunst, eine Wildheit sehr verschiedener Art verkörpern; sie sind bald von einer sehnigen Magerkeit, bald schwerfällig und plump (Terrakotten), und der Pferdeleib zeigt dann dieselbe Bildung, welche den Rossen der pergamenischen Gigantomachie eignet: dick und rund, gleichsam aufgetrieben, dazu die knollige Form der Gelenke, die stämmigen Beine, der stampfende Schritt — das alles vereint zu einem Ausdruck wuchtiger und polternder Kraft.

Gegensätze von solcher Stärke bedeuten nun doch etwas anderes als bloß verschieden gerichtete Ausstrahlungen des Formengehmarks. Das Verhältnis zur Natur, die in diesen dämonischen Gestalten ja verfinnbildlicht er-

scheint, ist nicht mehr einheitlich, sondern vielfältig gebrochen, je nach Temperament und Lebensgefühl. Und wenn neben der prunkvollen Hofkunst in einer Zeit, wo private Genußliebe und Luxusbedürfnis immer dringender ihre Ansprüche geltend machen und Haus und Garten nach reichem bildlichem Schmuck verlangen, die Kunst des intimen Genres üppig aufzublühen beginnt, so melden sich gerade auf diesem ureigenen Gebiete des Hellenismus die verschiedenartigsten Auffassungen und Stimmungen zum Wort. Für die einen steht die Welt im Zeichen der Romantik. Aus der Enge überfeinerter Gesellschaftsitten und feierlicher Etikette flüchtet man, wenigstens im Bilde, in die freie Gottesnatur. Dabei ist «Natur» im Sinne eines schöneren Daseins zu verstehen, den Widerwärtigkeiten des gemeinen Alltags entrückt und fern. Die Menschheit lechzt nach Sonnenschein und Waldeschatten und schwärmt von einem Glück in Winkel, im traulichen Frieden ländlicher Stille. Man freut sich am Gezirp der Grillen, am Geplauder der Brunnen und Quellen, an Flötenfang und Herdengeläut. Gern werden elegische Töne angeschlagen, die Welt ist schön, wenn sie in weiche Farben taucht, in die Dämmerung des sinkenden Abends.

Diese idyllische Richtung, welche in der Hirtenpoesie eines Theokrit ihren glänzenden literarischen Ausdruck finden sollte, treibt nun auch die bildnerische Tätigkeit ganz neuen Zielen zu. Besonders unter den Erzeugnissen der Kleinkunst begegnen wir oft allerliebsten Sachen, harmlosen und heiteren Schilderungen des einfachen Volkslebens, wo die harte Wirklichkeit — auch da, wo an Runzeln und Rissen nicht gespart ist — wie verklärt erscheint vom milden Schimmer unverwüßlicher Daseinsfreude. Und erst jetzt erwacht der Sinn für den Zauber der Landschaft. Die Malerei läßt den szenischen Vorgang immer mehr zusammenschrumpfen, und wo ein mythologisches Geschehnis dem landschaftlichen Rahmen eingeflochten wird, etwa das Parisurteil oder die Überraschung der badenden Artemis durch Aktäon, so ist das doch ganz nebensächlich und dient in erster Linie zur Belebung einer hübsch ausgestatteten Örtlichkeit. Besonders lehrreich ist in dieser Hinsicht der Freskenzyklus der esquilinischen Odysseelandschaften, aus dem Fig. 67 einen Ausschnitt bringt. Schon der winzige Maßstab der Figuren, ihre zappelnden Bewegungen geben den Szenen einen marionettenhaften Anstrich. Gleich gaukelnden Traumbildern zieht es vor den Augen des Beschauers dahin, und das Ganze ist in den Duft und Dunst einer farbigen Märchenstimmung gehüllt. Ob wir nun in das Schattenreich der Unterwelt geführt werden, an die Gestade ferner Inseln oder in Kirkes feenhaftes Heim: überall verliert sich die Erzählung in ein behagliches Ausmalen reizvoller Einzelheiten, und immer wieder wird das Epos zum Idyll.

Allein neben dieser Welt voll lächelnder Lieblichkeit erhebt nun ein krasser Realismus trotzig sein Haupt. Und je ungezwungener dieser fanatische Wahr-

heitsdrang sich in den Niederungen des Plebejertums bewegen darf, um so origineller äußert sich die Freude an aller urwüchsigem Derbheit. Hat doch diese hellenistische Genrekunst den Dornauszieher in die Welt gesetzt (Marmorstatue Castellani, Brit. Museum). Ein ruppiger Gassenjunge hockt auf dem Stein am Wege und bückt sich tief, um den Störenfried aus der schwieligen Sohle zu klaben. Ein ordinärer Vorwurf, wenn man will, aber was bei der kapitolinischen Bronzefigur dann in die glatte Bahn einer volksfremden Pagenanmut geleitet erscheint, sprudelt hier als frischer Quell aus der unmittelbaren, ungetrübten Anschauung des wirklichen Lebens. Die Gruppe der sich zankenden und balgenden Knöchelspieler ist Gewächs von derselben Art. Die Malerei gefällt sich gar nicht selten im Schildern robuster Menschlichkeiten, und wer weiß, ob der Meister Graphikos seinen Übernamen des «Schmutzmalers» nicht als Ehrentitel empfunden hat. Auf literarischem Gebiet bedeutet, wie mit Recht gesagt worden ist, die borstige Dichtung eines Herondas die beste Parallele. Gern werden Körper von bäurisch gesundem Wesen vorgezeigt, und der Eindruck rauher Kraft wird noch erhöht durch das Ungepflegte der Erscheinung. Man läßt sich gehen. Oft ist das Gewand in völliger Unordnung, rutscht von der Schulter herab, schleppt lässig am Boden nach (Fig. 55). Daher auch die lebhafteste Teilnahme, welche diese Kunst den barbarischen Volkstypen entgegenbringt. Es ist viel weniger, als dies etwa bei Werken älterer Perioden der Fall ist, die Seltsamkeit der fremden Tracht, die nun das Auge fesselt, obschon die realistische Gefinnung des Zeitalters auch in Dingen der Bewaffnung und des Körperschmucks die Treue oft peinlich zu wahren weiß. Allein entscheidend ist in erster Linie doch das Raffige schlechthin, das Wilde und Ungezügelmte einer von der Zivilisation noch nicht geglätteten Leiblichkeit. Ihr zuliebe werden, im Widerspruch sowohl zur geschichtlichen Wahrheit wie zur künstlerischen Tradition, die Perler und Gallier der pergamenischen Siegesdenkmäler zum Teil unbekleidet dargestellt (Fig. 58). Wir finden da hervorragende Proben eines rückichtslosen Verismus. Man denke an die Negerterrakotten mit ihrem Ausdruck stumpfer Gier, an den struppigen Mähnenkopf des Galliers von Gize, oder an den Schleifer in den Uffizien in Florenz (Fig. 59), wo die widerliche Häßlichkeit des Kofakenhäufels ans Groteske streift.

Und doch liegt der Kunst in solchen Fällen jede karikierende Absicht fern. Bei der Umstilisierung des überlieferten Sokratesporträts ins Silensartige (Kopf in Villa Albani) ist gewiß nicht auf komische Wirkung abgezielt; nur werden die Akzente mit einer bisher unerhörten Wucht hingelezt, um den Kontrast von geistiger Macht und körperlichen Mängeln möglichst grell herauszuarbeiten. Auch das Genre versucht es mit ähnlich drastischen Mitteln; was man will, ist Naturnähe, ungeschminkte Wirklichkeit. Erheiternd wirkt der Anblick der «trunkenen Alten» nicht, und vielleicht hätte ein anderer die Sache

liebenswürdiger und mit naivem Humor vorgebracht. Jene Statue des alten Fischers aber, in der man einst eine Darstellung des sterbenden Seneca zu erkennen meinte, ist treffend mit shakelspearischen Gestalten verglichen worden, denn hier wächst die Dürftigkeit einer durch Not und Mühen zermürbten Existenz ins menschlich Ergreifende, der Ausdruck stumpfen Erdenjammers entbehrt einer gewissen Größe nicht. Es sind trübe und düstere Wasser, in denen die Welt sich spiegeln muß, und über diesen Bildern lastet es schwer wie schwüle Gewitterluft.

---



## Fünfter Abschnitt.

# Die Kunst der Spätzeit.

WO hat man den Schlußpunkt zu setzen, wenn die Geschichte der griechischen Kunst erzählt werden soll? Daß die Zeit um Christi Geburt eine entscheidende Wende bedeutet, ist freilich ohne weiteres klar. Mit der Begründung seiner Weltherrschaft hat Rom nicht bloß auf politischem Gebiet die Führung dauernd an sich gerissen. Der äußere Machtverlust hat die Energie und Tatenfreudigkeit des Griechentums überhaupt bedenklich geschwächt. Es ist fast betäubend mitansehen zu müssen; wie eine der großen Griechenstädte nach der anderen, im Mutterland sowohl wie in Kleinasien, auf jede eigene Initiative verzichtet und willenlos sich in das fremde Staatsgewand einer offiziellen national-römischen Monumentalkunst kleiden läßt. Selbst Athen gibt den Widerstand auf und läßt sich Dinge bieten, die seiner Physiognomie gefährlich sind. Den Ausgang zur Akropolis flankiert das Denkmal eines Römers auf stolzem Viergespann (Agrippamonument). Dicht vor dem Parthenon pflanzt sich ein kleiner Rundtempel für Roma und Augustus auf, und trotz seiner Anleihen bei der Architektur des benachbarten Erechtheion wirkt er in seiner klassischen Umgebung fremd und unecht. Die Unterstadt vollends gerät mit ihren prunkvoll strengen Hallenbauten ganz in den Bann einer Kunst, die nicht mehr als das organische Produkt der vorhergehenden Entwicklung aufgefaßt werden kann. Es ist etwas Anderes und Neues, und es ist ungriechisch.

Und doch berechtigt uns dieses unverkennbare Erlahmen einer großzügigen Aktivität noch nicht, den Faden kurzerhand hier abzureißen; ein Abschluß an dieser Stelle käme einem willkürlichen Schnitte gleich. Gewiß, den Stolz des Hellenentums finden wir gebrochen, allein sein Geschick ist noch nicht erfüllt, sein Leben noch nicht ausgelebt. Das künstlerische Wirken des Griechen ist in den breiten Strom eines allgemeinen Geschehens gemündet, aber während einer langen Dauer noch sieht man seine Spuren in den Wellen treiben. Diesem Weiterleben des hellenischen Elements im Rahmen des größeren Ganzen gilt es nachzugehen, will man den Prozeß seines Werdens und Vergehens bis zu Ende verfolgen. Gerade Italien, dessen

politischer Ehrgeiz und Herrschsucht die Griechenkunst eigentlich entwurzelt und ihrem heimischen Boden nach und nach entfremdet haben, läßt es nun geschehen, daß ihre Ranken sich in all seine Fugen und Winkel spinnen. Kampanien war längst schon eine Pflanzstätte griechischer Kultur, und ein seltener Zufall hat es so gefügt, daß Pompeji eine der wertvollsten Quellen für unsere Kenntnis der hellenistischen Kunst werden sollte: aber auch nach der Romanisierung und noch in der frühen Kaiserzeit ist der griechische Einfluß hier ungemein stark. Die Lebensart eines geistig überlegenen Volkstums bestimmt die Anlage für den öffentlichen Verkehr sowohl wie Raumbildung und Schmuck der Privatarchitektur. Ja der bodenständige Typus des alten italischen Wohnhauses wächst sich mehr und mehr zum Luxusbau nach östlichem Muster aus, schon in den Namen der neu angegliederten Teile gibt sich ihr griechischer Ursprung kund. Was Rom selbst betrifft, so fehlt hier freilich die zwingende Gewalt der Tradition, und in den Tagen des erstarkten Machtbewußtseins hat diese Stadt ein monumentales Aussehen sich geschaffen, das durchaus das Gepräge nationaler Eigenart und Würde trägt, obwohl es die Hilfe fremder Formen keineswegs verschmäht. Indessen, bei der Ausstattung des Privathauses liegen auch hier die Dinge anders. Die Marmorpracht des Palatin sonnt sich im Abendglanz der Hellenenkunst, und in seinem Palast wohnt auch Augustus wie ein Grieche.

Man hat sich diesen Prozeß der Gräzisierung als einen sehr konkreten Vorgang zu denken. Es sind zum guten Teil Bildwerke griechischer Herkunft, mit welchen der Römer Tempel, Säle und Gärten schmückt. Dabei heißt es einem kaum berechtigten Optimismus huldigen, wenn man diese Dinge vorwiegend für Originale der älteren Kunst oder für getreue Kopien nach solchen hält. Die große Masse stellt Erzeugnisse der damaligen Moderne dar; von den herkulanensischen und pompejanischen Bronzen sind sehr viele so zu beurteilen. Die auffällige Gleichartigkeit der Funde aus dem Osten und Westen der Mittelmeerwelt spricht für einen gemeinsamen Ursprungsort, der mit guten Gründen im Mutterlande selbst vermutet wird. Athen betreibt noch immer seinen Export statuarischer und kunstgewerblicher Ware. Einen kostbaren Schatz an griechischer Plastik verdanken wir dem Schiff, das einst auf seiner Fahrt ins Ausland bei Antikythera zugrunde ging; aber hunderte solcher Schiffe haben ihr Ziel erreicht und an Italiens Küste sich ihrer Fracht entledigt. Und auf ihnen sind auch die Künstler selber gekommen. Die Künstler sind Griechen, sie haben das Ansehen der heimischen, derbgefunden, aber schwerfälligen italischen Kunst ganz in den Schatten gedrängt. Erstaunt horcht man auf, wenn einem beim Prüfen der Schriftquellen cononius ein Name von echt römischem Klang, wie derjenige des Bildhauers Coponius begegnet: so vollkommen herrscht das hellenische Element nun vor. Nur von Griechenhand läßt sich der vornehme Römer por-

trätieren, die Bemalung seiner Wände, die Bearbeitung seiner Edelfeine überträgt er ihr. Der Großgriecher Pafiteles gilt in Rom als der *arbitrator elegantiarum* in allen Fragen künstlerischer Bildung; er ist, gleich Giorgio Vasari, ausübender Meister und Kunstschriftsteller zugleich, und durch zwei Generationen können wir seine Schule verfolgen. Ob sie es sich eingestehen mochten oder nicht: die neuen Herren der Welt haben diese mit griechischen Augen zu sehen gelernt.

## I. Klassizismus.

Die Kunst während der Regierung des Augustus und seiner unmittelbaren Nachfolger steht durchaus im Zeichen klassizistischer Bestrebungen, und nicht nur die bildende Kunst. Die Parallele auf literarischem Gebiet drängt sich schon bei flüchtiger Betrachtung auf: Sprache und Dichtung verraten dieselbe Tendenz der Rückkehr zu klassischer Einfachheit und Formenstrenge. Man ist der bewegten Fülle überdrüssig und müde geworden, die Kraftausdrücke des pathetischen Stiles haben ihren Zauber verloren, die erregenden Reizmittel sind verbraucht und wirken nicht mehr. Auge und Ohr verlangen wieder nach der maßvollen, beherrschten Ruhe und abgeklärten Schönheit eines Vortrages, der an klassischen Mustern geschult worden ist. Es geschieht nicht zum ersten Male, daß sich das Interesse den Kunstformen der Vergangenheit zuwendet, und die Anfänge des Klassizismus sind auch keineswegs in Rom zu suchen. Mitten im rauschenden Barock des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr. bereits tauchen Erscheinungen auf, die sich deutlich genug als Motive aus einer andersgearteten künstlerischen Sphäre zu erkennen geben. Daß Athen auch unter der Herrschaft einer veränderten Geschmacksrichtung die Tage seines Glanzes nicht vergessen kann und immer wieder in Erinnerung kramt, ist nicht verwunderlich. Aber selbst die Kunst von Pergamon, der es an Selbstvertrauen und an Bewußtsein des Eigenwertes gewiß nicht fehlt, bringt oft genug und an sehr sichtbarer Stelle ihre klassischen Reminiszenzen an. Nur wäre es durchaus verkehrt, in dieser Wiederaufnahme von Dingen, die der Geschichte angehören, ein Zeichen von Erschöpfung erblicken zu wollen. Wenn diese Pergamener alte Bildwerke kopieren, so geschieht es nicht aus Verlegenheit, aus Mangel an eigenen Einfällen; auch geht es nicht ohne sehr erhebliche Veränderungen und Korrekturen ab, man stilisiert die Vorlage im Sinne der herrschenden Kunstsprache um. Die Verwendung klassischer Typen im Rahmen großangelegter Neuschöpfungen aber — im Gigantenfries des Zeusaltares zum Beispiel — erklärt sich aus dem Bildungsgrad eines anspruchsvollen Publikums, das zwischen originellen Wendungen die Anspielungen und Zitate aus bekannten Werken liebt. So hat

dies Hereinziehen bereits überwundener Formen in die lebendige Kunst der Gegenwart den offensichtlichen Zweck, das Bild der letzteren zu bereichern, den Vorrat an wirkfamen Ausdrücken zu vermehren. Den produktiven Kräften und dem zielficheren Wollen der hellenistifchen Zeit ift aus der Benutzung hiftorifcher Stilarten keinerlei Schaden erwachfen.

Der augufteifche Klaffizismus dagegen faßt fein Verhältnis zur Vergangenheit von vornherein ganz anders auf. Er ftudiert fie, um von ihr zu lernen: weil er irre geworden ift an den Ergebniffen der jüngften Entwicklung und nach neuen Richtlinien für eine folide künstlerifche Arbeit fucht. Auf eine einfache Wiederholung ift es dabei keinesfalls abgefehen, und wenn man das Wefen des klaffiziftifchen Stiles im bedingungslofen Anfnuß an eine «altertümliche» Formanfchauung lehen wollte, fo wäre dies eine fehr oberflächliche und völlig unzureichende Definition. Allerdings kommt der Nachahmung älterer Werke eine höhere Bedeutung zu als zu irgend einer anderen Zeit; niemals ift häufiger kopiert worden, und kaum jemals fo gut: der Begriff der ftilgetreuen Kopie ift überhaupt erft eine Errungenfchaft diefer Periode. Indeffen find die erhaltenen Denkmäler diefer griechifch-römifchen Kunst, wie wir oben bereits bemerkt haben, nur zu einem geringen Bruchteil als eigentliche Repliken nach klaffifchen Originalen zu betrachten. In der freien Verwertung alter Motive aber herrfcht eine fo große Mannigfaltigkeit, daß von einheitlichen Grundfätzen — was das rein Stoffliche der Auswahl betrifft — überhaupt nicht gefprochen werden kann. Da ift der affektierte Stil der sogenannten neu-atifchen Richtung, welcher die ftarr lächelnde Maske eines künstlich aufgefrifchten Archaismus fich verbindet und nach den Regeln altmodifcher Etikette mit edkiger Grazie fich fpreibt und ziert. Daneben aber kommt die erhabene Großartigkeit des fünften Jahrhunderts ausgiebig zum Wort, und die weiche, läffige Schönheit der praxitelifchen Epodie. Daß schließlich auch die verchiedenartigen Regungen der nachklaffifchen Kunst ihre Spuren in diefem bunten Bilde hinterlaffen haben, könnte nur Voreingenommenheit leugnen. Allein gerade diejenigen Erkenntniffe und Fortfchritte, auf welche der Hellenismus ganz befonders ftolz gewesen ift, werden jetzt ignoriert, ja gefliffentlich ausgefchaltet und unterfchlagen, und diefe bewußte Befchränkung der Ausdrucksmittel bezeichnet den Kern des ganzen Stilproblems. Das häufige Zurückgreifen auf bestimmte klaffifche Vorbilder ift eine natürliche Folgeerfcheinung folcher Tendenzen, doch keineswegs das entfcheidende Moment. Die bedeutendften Schöpfungen find von direkten Einflüffen unberührt, und nicht in fklavifcher Abhängigkeit von dem oder jenem Muster, fondern im Sinn und Geift gefchichtlicher Größen find fie entworfen und gefchaffen.

Man darf die ganze Bewegung als einen natürlichen Rückfchlag gegen die Wucherungen und Übertreibungen der unmittelbaren Vorftufe verftehen, aber

unter keinen Umständen als einen Rückbildungsprozeß. Die Keime neuen Wachstums sind zu deutlich und voll drängender Kraft. Im Grunde stellt diese klassizistische Kunst, mit der schlichten Sicherheit älterer Entwicklungsstufen verglichen, eines der denkbar kompliziertesten Gebilde dar: sie ist voller Widersprüche, und in allem das Gegenteil von naiv. Schon in ihrer Vorliebe für die erzwungen steife Haltung ägyptischer Figuren und Ornamente, die doch wieder mit allem Sinnenreiz der Wirklichkeit ausgestattet werden, verrät sich das raffinierte Empfinden einer Zeit, die in diesem einen Zug, wie auch in ihrer gesamten Veranlagung, dem «Empire» zu Beginn des 19. Jahrhunderts so sonderbar verwandt erscheint. In welchem Grade die Vorstellungen von gemessener Würde, die mit der Kaiseridee ihren Einzug in die Welt genommen haben, und der nüchterne, aller Romantik abholden Sinn des Römertums überhaupt an der Ausbildung dieses vornehm-kalten Formensystems beteiligt sein mochten, ist eine Frage, zu deren Lösung mehr gehört, als im Zusammenhang einer allgemeinen Übersicht geboten werden kann.

### 1. Beruhigung und Vereinfachung.

Auf S. 50 unserer Abbildungen haben wir einem Meisterwerk hellenistischer Kleinkunst ein solches der klassizistischen Richtung gegenübergestellt. Die unter dem Namen Tazza Farnese bekannte prachtvolle Sardonyx-Schale des Neapler Museums (Fig. 63) wird mit Recht der Ptolemäerzeit zugeschrieben, und zweifellos handelt es sich um ein Stück alexandrinischer Herkunft. Schon die Darstellung der Innenseite weist uns nach dem Nilland. An den Stamm einer Sykomore gelehnt sitzt der alte Stromgott, sein Füllhorn auf dem Schoß. Vor ihm lagert auf einem ägyptischen Sphinx, dem Symbol des Landes, seine Gattin Euthenia, die Personifikation des Regens und des Überflusses. Die beiden hockenden Mädchen mit Schale und Horn und dem spießenden Kornfeld dahinter stellen die Jahreszeiten der Überschwemmung und der Feldbestellung dar. Von rechts naht rüstigen Schrittes Horos, der erste Sämann, mit Pflug und Saatbeutel. Zu seinen Häupten schweben die Götter der sommerlichen Winde dem Nil entgegen, dessen Wasser ihr Blasen und Wehen sich stauen und schwellen läßt. Das Ganze ist eine allegorische Schilderung der üppigen Fruchtbarkeit Ägyptens. — Der Reliefschmuck der sogenannten Portlandvase im Britischen Museum (Fig. 64), die der augusteischen Zeit angehört, ist nicht mit Sicherheit zu deuten; jedenfalls sind Szenen des griechischen Mythos gemeint. Die beiden Bilder eignen sich für eine vergleichende Betrachtung schon nach ihrer figürlichen Komposition: vom dunkeln Grunde heben sich hell die Gestalten ab; zu beiden Seiten einer gelagerten, leichtgewandeten Frau sitzen Männer und Mädchen in lässiger Haltung, und alles sammelt und konzentriert sich auf die Mitte. Ein einzelner Baum bezeichnet

hier wie dort den landschaftlichen Hintergrund. Damit sind aber auch die gemeinsamen Züge erschöpft, im übrigen stößt man auf Gegenätzlichkeiten von denkbar schroffster Art.

Was bei der Tazza Farnese den Eindruck der Unruhe und des verwirrenden Reichtums erweckt, ist nicht nur die große Figurenzahl und die Fülle des Beiwerks, die lockere Anordnung der Bildelemente: demgegenüber wirkt die Portlandvase mit ihrer Beschränkung auf wenige Figuren, mit der Schlichtheit des Kostüms und dem streng symmetrischen Gruppenbau freilich fast nüchtern klar. Auch die lebhaftere Bewegung — die tatsächliche sowohl wie die Erregtheit des Linearen —, die starke Rundung und die Ausnutzung der dritten Dimension machen es nicht allein: schon die farbige Wirkung ist grundverschieden, dort unstet und flackernd, hier ruhig und still. Die hellenistische Glyptik liebt sprühende Farben, sie sucht sich Steine mit möglichst wechselnder Polychromie und schleift sie so, daß die Schichten jäh durcheinanderschnellen. Der emporstehende breite Rand der farnesischen Schale (auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbar) läßt grelle Blitze in kühn geschwungenen Schleifen über die dunkle Wölbung zucken. Der Kopf des Sphinx ist aus der hellen Schicht, sein Leib aus der dunkeln geschnitten, und dank der spiegelnden Politur des Reliefs schillert das Ganze in unzähligen Tönen. Der Klassizismus dagegen dämpft die Buntheit und tötet den Glanz. Die Portlandvase ist eine Amphora aus lasurblauem, fast schwarzem Glas, der Anguß ist opak-weiß, hat einen matten Elfenbeinton. Der Effekt erinnert an das im achtzehnten Jahrhundert aufgekommene Wedgwood-Porzellan, das ja auch in stilistischer Hinsicht eine sehr weitgehende Verwandtschaft zeigt. Die Überfangtechnik unseres Gefäßes und ähnlicher Vasen, wie auch der vielen Glasgemmen dieser frühen Kaiserzeit, ist eine Nachahmung des Kameenschnitts, keine naturalistische freilich, aber auch die geschnittenen Steine der augusteischen Epoche bieten nun einen Anblick, der von demjenigen hellenistischer Exemplare grundsätzlich verschieden ist. Das große Prachtstück des Wiener Hofmuseums, die berühmte Gemma Augustea, verzichtet völlig auf jede Buntheit, auf alles das Auge beunruhigende Funkeln und Schimmern, die Wirkung basiert ausschließlich auf dem starren Gegensatz der zwei Onyxlagen, doch die Färbung beider ist gleich glanzlos und stumpf. «Der Stein, mit seinen milchweißen Gestalten auf dunkelbraunem Grund, ist ein Muster kühler, vornehmer Eleganz, etwa im Sinne napoleonischer Kunst» (A. Michaelis). Der Sardonyx wird nun immer so bearbeitet, daß seine Schichten genau wagerecht liegen und nirgends durcheinandergeraten; den früher so beliebten quergestreiften Stein bekommt man nicht mehr zu Gesicht. Auch den gesprenkelten Jaspis nicht mehr: das Material findet sich in allen Abstufungen vom blassen bis zum fatten dunkeln Rot, aber stets in gleichmäßigem, ungebrochenem Farbton. Mit dieser Vorliebe für maßvolle und ruhige Einheit-

lichkeit hängt es auch zusammen, wenn die stark konvexen Formen der Edelsteine und Pasten jetzt verschwinden, die Wölbung wird zurückgedrängt, und an Stelle der kecken malerischen Reize, wie sie die vorhergehende Kleinkunst so gerne erstrebte, ist es nun die von Farbenspielen ungetrübte plastische Klarheit, welche das Auge entzückt. Ein ganz entsprechender Wandel vollzieht sich in der Reliefkeramik: das späthellenistische flott modellierte Tongeschirr mit seiner leuchtenden Bleiglasur und der teilweisen Färbung des Bildschmucks finden wir abgelöst durch die arretinische Terra sigillata, deren monochromes Tiefrot und schwacherhabener Schmuck die saubere Korrektheit des Dargestellten so vortrefflich zur Geltung bringen.

Die gleichen Tendenzen, welche das Kunstgewerbe der augusteischen Zeit beherrschen, treten uns nun auch entgegen in ihrer Malerei. Zunächst wird man sich nicht darüber wundern dürfen, hier überhaupt in recht erheblichem Grade die Farbe entwertet zu sehen. Die Zeichnung wird wieder in ihre Rechte eingesetzt, mit unerbittlicher Strenge werden die Formen der Dinge linear umrissen, hart und scharf, die Figuren schälen sich aus dem Grunde los und stehen in klarem Umriss da. In der sogenannten Villa des Cicero in Pompeji schweben die zierlichen «seiltanzenden» Satyrn als rote oder grüne Silhouetten vor der schwarzen Wand: ein dekorativer Effekt von auserlesener Feinheit. Die eigentlichen Gemälde aber verzichten jetzt auf die Errungenschaften des Luminismus zugunsten der plastischen Modellierung. Feste Grenzen halten allseits die Massen zusammen, und auch die Innenzeichnung wird mit einer fast pedantischen Deutlichkeit herausgearbeitet, der Zug der Gewandfalten bekommt eine metallische Schärfe. In dieser Welt des Nüchternklaren ist für freies malerisches Empfinden keine Stätte mehr, nicht mit Farbe und Licht wird hier geformt, sondern mit vorwiegend zeichnerischen Mitteln, und oft sind die Bilder wieder, im Sinne der klassischen Kunst, bloß koloriert. Dabei ist die Auswahl der Farben eine grundsätzlich andere als in der hellenistischen Malerei. Während diese in lachenden, leuchtenden Tönen schwelgt, in ewigem Fluß und Wandel begriffen, hört jetzt die bunte Bewegtheit auf, die Farben setzen sich und werden hart. Man liebt das starke, ruhige Kolorit, den tiefbraunen Fleishton, und im Gewand den bestimmt wirkenden Akzent. Auffallend oft findet sich das Nebeneinander von Gelb und Violett: eine Zusammenstellung, die schon in klassischer Zeit gerne verwendet wird — es sind Lieblingsfarben des alten Athen —, auch dies Zurückgreifen auf die Kontrastwirkungen der Vergangenheit ist ein interessanter Wessenzug des klassizistischen Geschmacks. Daneben fehlt es freilich keineswegs an überaus fein abgetönten Farbenharmonien von zartester Struktur. Wir erinnern nur an die «Aldobrandinische Hochzeit» mit ihren grünlichen, bläulichen, bräunlichen, blaßvioletten Tönen, das alles aber klingt zusammen in eine äußerst gehaltene Gesamtstimmung, und das in großen Flächen auftretende Weiß

verbreitet seine Kühle durch das ganze Bild. Immer jedoch sind die Farben derart eingebunden in ein einheitliches System von maßvoller Gehaltenheit, daß keine einzelne herauszuspringen vermag, und darin beruht der bedeutende Unterschied von der Gemäldekunst des Hellenismus.

Die typische Wanddekoration der augusteischen Periode ist der sogenannte dritte Stil, der in Pompeji zu Beginn der Kaiserzeit aufkommt und etwa ein halbes Jahrhundert lang sich hält (Fig. 68). Auch hier stellen wir denselben Vorgang fest: die Farbe kühlt sich ab. Die Wand wird nicht monochrom bemalt, sondern in verschieden getönte Felder und Streifen zerlegt; aber wenn die dann folgende Dekorationsart, die nach dem Erdbeben des Jahres 63 n. Chr. unbedingt vorherrscht (vierter Stil), mit einer fast schmerzhaft grellen und oft recht ordinären Buntheit aufrückt, ist hier das Ganze von einem streng gemessenen, vornehmen Ernst: der Sockel schwarz, die Hauptfläche meist rot, in verschiedenen Abstufungen bis zum stumpfen Schokoladebraun, die oberste Zone weiß. Grün und Blau wird nur in bescheidenem Umfang angewandt, das später so beliebte vorlaute Gelb dagegen möglichst vermieden. Aber auch bei größerem koloristischem Reichtum ist es ein starres System, indem die sämtlichen verschiedenfarbigen Wandteile gleichsam eingeschient werden durch straffgerade helle Trennungslinien oder schmale Schmuckbänder, auf deren weißlich-neutralem Grund bunte Miniaturmuster haften; sie sind rein flächig, wirken wie Intarsia — und dies zierliche und doch so harte Gerüst hält die ganze farbige Umgebung im Schach. Zwischen dem lichten Fugennetz dehnen sich weithin leere Flächen aus, oft nur durch eine kleine schwebende Figur oder ein zentrales Muster von spielerischer Kleinheit belebt. Es ist die gleiche wohlberechnete Einfachheit wie bei der großen Silbervase aus Hildesheim (Fig. 66), über deren glatte Wandung sich oben ein mit Niello ausgelegtes feines Bommelgehänge spinnt, während unten ein dünner Goldstreifen die beiden Teile des Gefäßbauches voneinander scheidet.

An diesem Krater ist nun auch die untere Wölbung nicht mehr mit einem plastischen Blattkeldh verziert, wie bei älteren Exemplaren dieses Typus, sondern die ansteigenden Blätter sind bloß graviert. Hier findet das Schönheitsbekenntnis des Klassizismus den sprechenden Ausdruck: die Fläche ist Trumpf. Die Wandmalerei des dritten Stils erstrebt das gerade Gegenteil dessen, was für den zweiten Stil (oben S. 256) das letzte Ziel des künstlerischen Wollens bedeutet hat. Während nämlich die hellenistische Malerei mit ihrer gemalten Scheinarchitektur den Raum zu erweitern, mit den vielen Durchblicken und der perspektivischen Ansicht ferner Gründe den Eindruck einer großen Tiefe zu erwecken sucht, lehnt die neue Kunst jeden Illusionismus ab und gibt den streng betonten Raumabschluß. Wohl ist die Einteilung grundsätzlich dieselbe geblieben; aber das gesamte tektonische Relief tritt in die Wand zurück, wird von der Fläche gleichsam aufgelogen. Die unteren



Glieder schieben sich nicht mehr vor, Sockel und Aufbau unterscheiden sich bloß durch ihre verschiedene Färbung. Das Giebelband wirft keinen Schatten mehr, es ist ein rein ornamentales Band. Ein pavillonartiger Mittelbau bildet auch hier noch den Rahmen für das Gemälde, allein es stellt kein wirkliches Gehäule dar, obwohl die Kassettendecke des vorspringenden Schutzdaches bisweilen richtig verkürzt gezeichnet ist: denn die überstülpten Säulen, die es stützen, stehen auf keinem körperhaft wirkenden Unterbau. Die ganze Konstruktion ist unlogisch, nicht ein Gefüge von tragenden und getragenen Teilen. Und wenn die glatten Säulen und Kandelaberstäbe durch Licht und Schatten gerundet erscheinen, so stellt sich diese willkürliche plastische Modellierung von Einzelheiten in einen seltsamen Widerspruch zur phantastischen Unwirklichkeit des mosaikartig flächigen Wandsystems, in das sie eingebettet sind.

Die Gemälde des dritten Stiles sind nun freilich nicht flächig im Sinne der archaischen Silhouettenmanier, allein gegenüber den Versuchen der vorhergehenden Kunst ergibt sich in jedem einzelnen Fall eine sehr beträchtliche Beschränkung des Tiefenhaften. Der ganze Vorrat an figürlichen und szenischen Motiven erscheint wieder in Schichten eingeeignet, die durchweg parallel zur Bildebene liegen; und da hier befangenes Können oder eine noch mangelhafte Ausbildung des Sehens nicht in Frage kommt, ist diese Vorliebe für die Einfachheit des Raumbildes als ein bewusstes Einlenken in die ruhigen Bahnen klassischer Geschmacksrichtung zu deuten. Das verunglückte Experiment der Opferung der Iphigenie (S. 178) möge hier aus dem Spiel bleiben, es steht auch erfreulicherweise ziemlich allein. Den Reliefcharakter seiner Komposition hat sich der Maler nicht nur durch die Aufreihung seiner Gestalten in einer Fluchtlinie, sondern auch durch den völligen Entzug des Hintergrundes erzwungen: mit einem störrischen Eigensinn, der aber die Unstimmigkeiten innerhalb der Figurengruppe selbst und das Mißverhältnis zwischen ihr und den beiden Fernbüsten oben nur um so empfindlicher macht. Das vortreffliche Gemälde der Aldobrandinischen Hochzeit wieder hat seine Sonderbedingungen, indem sich bei dem gestreckten Friesformat die geringe Raumtiefe und das einfache Nebeneinander in einer Front von selbst ergab. Indessen für die große Masse der Schöpfungen aus dieser Zeit gilt als Regel die Gleichgültigkeit gegenüber der dritten Dimension. Wohl ist bisweilen viel Raum da, aber nicht mehr, wie in der hellenistischen Malerei, ein scheinbar unbegrenzter, schrankenloser Raum: eine den Hintergrund in voller Breite ausfüllende Wand oder — ein besonders häufiges Motiv — die glatte Mauer eines Heiligtums sperrt für den tastenden Blick die Tiefe ab. Und vor allem: der verfügbare Raum wird nicht voll ausgenutzt. Die breite Bodenfläche der Vorderbühne bleibt nun völlig leer. Keine Schrägrichtung bindet Vorn und Hinten; selbst ein überdeck gestellter Tisch

ist eine Seltenheit, Pfeiler und Gebäude erinnern an Theaterkulissen, und es sind scheibenhaft wirkende Verlatzstücke ohne Körperwert. Die Figuren sehen wir oft in einer einzigen schmalen Zone verlammt, die sich von den vorderen und den rückwärtigen Raumteilen so klar und sauber scheidet wie das Öl vom Wasser, wie bei der Portlandvase oder der Gemma Augustea die helle von der dunkeln Schicht (Entführung der Europa; Ares und Aphrodite aus «Casa dell' Amore punito»; Urteil des Paris; sitzende Medea und die Kinder u. a.). Oder sie sind mit weitem Abstand durch das Bild verteilt (Jafon vor Pelias; Fig. 68: Tod des Laokoon und seiner Söhne), aber so, daß jeder Körper und alle Bewegung sich fast nur in seitlicher Richtung entwickelt.

Daß für das Relief im besonderen nun wieder die Zeit der reinen Flächenwirkung gekommen ist, versteht sich bei den beruhigenden Tendenzen dieser Epoche von selbst. Die archaisierenden Künsteleien des neuattischen Manierismus behaupten während einer längeren Dauer das Feld; man freut sich an der gezwungenen Schlichtheit, am scharfen Schnitt eines Relieffstils, der jeden Tiefenreiz von der Hand weist und keine andere Schönheit kennen will als diejenige der linear umrissenen Form. Allein nach diesem launischen Gebaren, welches eine Vergangenheit von Jahrhunderten totschweigt und das Heil im Primitiven sieht, wird man die Bestrebungen der klassizistischen Kunst in ihrer Gesamtheit nicht beurteilen wollen. Die Richtung, welche die Portlandvase vertritt, verleugnet ihre Kenntnis der hellenistischen Formsprache nicht, und manche Züge hat sie ihr entnommen. Doch ihr Programm als Ganzes lehnt sie ab, und unter Verzicht auf das malerische Durcheinander arbeitet sie nun auf eine Entwirrung und Klärung der Bildmasse hin. Starke Verkürzungen und Verdrehungen werden vermieden. Körper und Glieder stellen sich nach Möglichkeit mit ihrer ruhig wirkenden Breitseite zur Schau, die gleichmäßig deutliche Sichtbarkeit der gesamten Darstellung ist oberstes Gesetz. Der monumentalen Skulptur mag diese Selbstbeherrschung nicht immer leicht geworden sein: der Poseidonfries des Domitius Ahenobarbus (München, Glyptothek), der noch den Anfängen der klassizistischen Periode angehört, ist ein interessantes Beispiel für den Versuch, einen großen plastischen Reichtum mit den Grundsätzen strenger Reliefkomposition zu vereinen.

Wenn nun auch die Rundplastik sich zu demselben Grundsatz bekennt, so will das heißen, daß man der optischen Unruhe, wie sie der Hellenismus mit seiner energischen Tiefenbewegung und den jähen Richtungskontrasten zu erregen liebte, in aller Form den Krieg erklärt. Es war eine durchgreifende Läuterung des Geschmackes nötig, bevor eine so sehr reliefmäßig zurechtgemachte Zweifigurengruppe wie die «stillen Vertrauten» (sog. Orestes und Elektra) des Künstlers Menelaos überhaupt auf das Verständnis des Publikums rechnen konnte. Das Auge mußte erst wieder eingestellt werden auf jene

Schönheit, die sich hinter der ruhigen Linie birgt. Man gibt dem schlichten Umriss seine Macht zurück, die im Tumult des Barockzeitalters ihm mehr und mehr entglitten war, das Wogen der Körpermasse glättet sich und läßt sich von festen Dämmen halten. Es gibt nun wieder freistehende Rundfiguren, für welche die dritte Dimension nicht vorhanden ist und in deren räumlicher Beschränkung die Meisterschaft einer klaren Formsprache sich in um so hellerem Lichte zeigt. Die esquilinische «Venus» (Rom, Konservatorenpalast) ist gewiß keine Kopie nach einem frühklassischen Original, sondern ein Geschöpf eben jener eklektischen Richtung, die im letzten Jahrhundert v. Chr. unter Benutzung alter Vorbilder und mit Hilfe lange Zeit zurückgedrängter Formvorstellungen ihre flächig wirkenden Figuren schafft. Die Haltung der Statue ist frontal, und ihre erhobenen Arme ragen nicht über die Raumschicht hinaus, in welcher der Körper liegt. Bei den herkulanensischen «Tänzerinnen» tut der glatte Fall der schweren Peplostracht noch ein übriges, um den Eindruck vornehmer Schlichtheit zu verstärken; und man wäre versucht, diese für echt zu nehmen, wenn nicht im launischen Gebaren mancher Einzelheiten der Manierismus sich deutlich genug verriete. Im gleichen Sinne ist auch die marmorne Jünglingsfigur des Stephanos (Rom, Villa Albani) zu beurteilen, nicht als einfache Replik einer Statue aus dem fünften Jahrhundert, sondern als ein Versuch, die Flächigkeit und Formenruhe der frühklassischen Kunst mit der trockenen Eleganz und den schmächtigen Proportionen der eigenen Zeit zu verschmelzen.

## 2. Korrektheit, Ordnung, Zucht.

Was im folgenden erörtert werden soll, hätte zum guten Teil auch im vorigen Abschnitt sich sagen lassen. Denn natürlich hängt es mit dem Ruhebedürfnis des klassizistischen Stiles zusammen, wenn das Lineament eine so auffällige Neigung zum Erstarren an den Tag legt, die Linien strecken sich, werden schnurgerade gezogen. Man achte bei Fig. 63 und 64 auf den Kontrast: wie die weibliche Mittelfigur das eine Mal auf dem gebogenen Rücken des Sphinxkörpers lagert, dessen dunkle Masse als Halbrund in die schimmernde Bildmasse einschneidet, — das andere Mal auf einem Unterbau aus geschichteten dünnen Steinplatten. Und während die Figurenmenge der Tazza Farnese in wechselnder Höhe das Bildrund füllt, teilt sie sich auf der Gemma Augustea in zwei Friesstreifen mit betonter Trennungslinie. Die horizontale Gliederung wird überall mit einer an Härte streifenden Folgerichtigkeit durchgeführt. Was aber die Wandmalerei betrifft (Fig. 68), so setzt das steife Gefüge von endlos scheinenden lot- und wagerechten Strängen seinen Zug auch innerhalb des Bildrahmens fort: in Form von Baum- oder Säulenreihen (die Tempelfassade, eine übermäßig schlanke Hallenarchitektur sind be-

liebte Hintergrundmotive), von breiten Stufen, auf welchen Altäre oder Gebäude sich erheben. Wo eine Strecke zu Ende ist, biegen Linien und Flächen scharf im rechten Winkel um, und fast immer findet es sich, daß die Mauer, die auf mythologischen Gemälden dritten Stils den Raum hinten abschließt, irgendwo einen Knick erfährt. Das Beispiel der Aldobrandinischen Hochzeit mag zeigen, wie diese kantig gebrochene Fläche nicht nur zu feinen koloristischen Reizen, sondern auch für Kompositionszwecke sich verwerten läßt. Es ist nicht so gemeint, aber häufig wirkt es so, daß jene zierlichen Architekturen, die auf bemalten Wänden dieser Zeit zum Schmuck des oberen Teiles dienen, mit ihren verschiedengetönten Feldern und den scharf linearen Grenzen an geometrische Körper aus geschliffenem Kristall erinnern. Was anderen Generationen als langweilig, leer und tot erschienen wäre, ist dieser hier ein erlesener Genuß. Die großzügige Schönheit ägyptischer Denkmalkunst wird jetzt mit wissenden Augen betrachtet, nachgeahmt sogar: die Obelisken des Pharaonenlandes recken in steilem Stolz sich mitten im kaiserlichen Rom, und die Celsiustempel pyramide läßt ihre mächtigen Flächen zwischen feinen Zypressen schimmern.

Der Eindruck gemessener und kühler Feierlichkeit, den diese augusteische Architektur durchweg macht, wird auch durch das häufige Vorkommen der Rundbewegung — der Wechsel von Apsiden und geraden Mauerstrecken, das Nebeneinander von Bogen- und Giebelnischen kehrt immer wieder — in keiner Weise beeinträchtigt, denn stets ist die Wölbung von einer überaus ruhigen Wohlräumigkeit, und die Kurve zeigt ein so korrektes Ebenmaß, daß sie sich regungslos gleich dem Regenbogen von einem Punkt zum anderen spannt. Die stattlichen Aquädukte, die Ehrenbogen, über deren rundes Tonnengewölbe die schwere Attika sich legt, sind Wunderwerke einer harmonischen Proportionalität, und gerade die Verbindung von gestreckten und gekrümmten Linien gehört zu den bedeutendsten Wirkungsmitteln dieser Kunst. Sie begegnen uns im Großen wie im Kleinen: in der peinlichen Sorgfalt, mit welcher der Maler des Laokoonbildes (Fig. 68) die Bogensegmente zierlicher Girlanden an dem starren Mauerrand befestigt, bekundet sich der gleiche Sinn für die Schönheit des streng Geregelten. Nirgends hat das enge Zusammengehen von Kurven und Geraden Wirkungen von so blendendem Glanz hervorgebracht wie in den dekorativen Wandmalereien der «Villa des Cicero», wo sich um wagerecht aufgehängte fadendünne Thyrsosstäbe ebenso zarte Blumengewinde schlingen, und beiden Elementen ist dieselbe starre Eleganz der Linienführung eigen. Schließlich sei auch hierfür nochmals auf den Hildesheimer Silberkrater (Fig. 66) verwiesen, dessen überflanke Henkel vollkommen steif und unbewegt sind, während seine Wandung genau dieselbe Krümmung einwärts beschreibt wie das Bommelgehänge am oberen Rand. Allein hier wie bei den vorhin erwähnten Bei-

spielen ist es so, daß alle Kurven innerhalb der geraden Umrahmung sich zu halten haben.

Zu Wirkungen von großartiger Wucht wird diese eigenartige Linien Sprache von der monumentalen Bildhauerei benutzt. Die eilige Ruhe, die von der Marmorstatue des Augustus von Prima Porta (Vatikan) ausgeht, ist zum Teil freilich im Wesen des Dargestellten selbst begründet, und in der psychologischen Ausdeutung der gewählten Situation. Der Kaiser wird uns — nach der gewöhnlichen Annahme, der wir beipflichten — in dem Augenblicke vorgeführt, wo er eine Ansprache an seine Truppen hält, in aufrechter und gesammelter Haltung, in der Linken das Szepter oder den Speer, die Rechte mit einer gebieterischen Geste erhoben und ausgestreckt. Es ist eine wohlberednete theatrale Pose, allein sie zeugt von einer Sinnesart, wie sie dem Hellenismus völlig ferngelegen hatte. Die Alexander- und Diadochenbildnisse alle waren erfüllt von Sturm und Drang, von einer heißen Leidenschaftlichkeit, die Augen blitzten, jeder Muskel zuckte in dem Gesicht, der Mund war geöffnet. Und zu all dem ließe sich kein so schneidender Gegensatz denken wie die Porträtbildnerei, die jetzt Platz greift. Der Mann müßte doch eigentlich sprechen; er tut es nicht, die Lippen sind fest geschlossen, und fast erkältend wirkt der durchdringend scharfe Blick. Jede Bewegung ist unterdrückt in diesen energischen und harten Mienen; die Beschreibung des Kaisers bei Sueton findet hier den überzeugenden bildlichen Beleg. Schon die marmorne Büste des jugendlichen Augustus (Vatikan) zeigt dieses Verschllossene und Herbe: eine merkwürdig alte Physiognomie für einen Menschen, der erst an der Schwelle des Reifealters steht. Aber dasselbe wäre auch von dem herrlichen Mädchenkopf (sog. Minatia Polla) im Thermenmuseum zu sagen, dessen abweisende Kühle so sonderbar mit den fünfzehn Jahren kontrastiert; und im Grunde haben die Kinderbildnisse dieser Periode alle etwas Unkindliches, den Ernst erwachsener Menschen. Das ethische Ideal der Selbstbeherrschung und Selbstzucht ist das allgemeine Zeitideal, und die klassizistische Porträtkunst fügt sich bedingungslos seiner zwingenden Macht.

Nun aber geht dieser vornehm verhaltene Ausdruck des Seelischen mit einem gleichgerichteten Formcharakter zusammen. Bei der Augustusstatue ist alles wieder auf ruhige Linien und Flächen gebracht. Man müßte den gehobenen rechten Arm des Poseidon von Melos mit seiner übertrieben schwellenden Muskulatur neben diesen kräftigen, aber glatt modellierten Arm halten: den tiefgehenden Unterschied zweier Zeitalter bringt schon die veränderte Bildung des Körperlichen zum Bewußtsein. Und so überreich auch der Reliefschmuck des Panzers erscheint, seine laubere Klarheit hat nichts mehr zu tun mit der verworrenen Unruhe ähnlicher Lösungen in der hellenistischen Kunst. Und dann der Mantel! Wohl kommt es in dem oben eingerollten Wulst zu etwas kleinlichen, realistisch wirkenden Knitterungen, doch werden

sie leicht und mühelos mit fortgelpült von dem mächtigen und großen Zug dieser durchgehenden Querfalten, die als ruhige Kurven über den Leib sich legen. Und auch hier schaffen das starre Gefälle des links herabhängenden Mantelendes, die streng wagerechten Säume von Panzerlappen und Rock eine äußere Umrahmung von erstaunlicher Regelmäßigkeit. Bei der Statue der sogenannten jüngeren Agrippina in Neapel — um auch das Beispiel einer sitzenden Figur anzuführen — haben wir dasselbe Verhältnis von flachen Bogenlinien und Geraden; die gestreckte Haltung wird begleitet von einer unendlich beruhigten Draperie, in deren Falten wieder lange Schwingungen mit Vertikalen wechseln. Hier dient die abgeklärte Vornehmheit der Erscheinung zum Ausdruck einer müden Resignation, und in allem spricht sie sehr vernehmlich: im Verschränken der Füße und der Hände, im Neigen und leichten Seitwärtslinken des Hauptes, und nicht zuletzt in der freudlosen Stille der Züge.

Am Ornament beobachten wir eine entschiedene Tendenz zur geometrischen Stilisierung. Es ist als halte das Zierwerk plötzlich den Atem an und beginne sich wieder auf die elementaren Formeln, bei welchen die Entwicklung ihren Anfang genommen. In der Tat muß man zurückgreifen bis zu jener Kombination von Kreisen mit geraden Tangenten, wie sie in der Dipylonkunst zu Beginn des ersten vordriftlichen Jahrtausends sich findet, und später nicht mehr, um der seltsamen Henkelbildung des Hildesheimer Kraters (Fig. 66) etwas Ähnliches zur Seite stellen zu können. Ohne jede Schweifung und Ausbuchtung vollzieht sich am oberen Ende der schrägen Stange der Übergang in das Vollrund. Die Leblosigkeit der korrekten Kreislinie wird wieder als fein und vornehm empfunden. Nicht nur die rein abstrakte Ornamentik der Wandmalerei wiederholt das Motiv mit unermüdlicher Geduld in ihren steifen Radvoluten (Fig. 68), auch das pflanzliche Muster lenkt in diese Bahn. Die üppigen Rankenreliefs der augusteischen Ara Pacis gleichen der Wasserfläche, auf welche die Regentropfen fallen: Kreis reiht sich an Kreis, große wechseln mit kleinen, aber immer ist das Rollwerk der Stengel mit dem Zirkel geschlagen, und peinlich hat der Künstler dafür geforgt, daß keine jähe Kontrastbewegung seine Kreise stört. An die Stelle des stark gestreckten Ovals, wie es der Hellenismus liebte (im Zuschnitt der Gemmen zum Beispiel), tritt nun das ruhige Breitformat oder das Viereck, und hier sehen wir wieder das Quadrat auffällig bevorzugt; es erweckt den Eindruck des Gefestigten und Stabilen, nach dem man jetzt Verlangen trägt. Bezeichnend ist das häufige Auftreten von runden Medaillons und quadratischen Bildfeldern in der Wandmalerei des dritten Stils.

Bei der großen Windstille, die im ganzen Bereich der bildenden Künste einsetzt, kommen endlich die Prinzipien von Symmetrie und Rhythmus wieder zu Ehren; im bunten Treiben der vorhergehenden Entwicklung hatten

sie einen schweren Stand, und ihre Fugen lockerten sich bedenklich, jetzt hat die allgemeine Ernüchterung auch die Rückkehr von Gleichmaß und Gleichklang im Gefolge. Man versuche sich die flatterhafte Unruhe der pompejanischen Nike (Fig. 61) in die Sprache des Empirestils zu übersetzen. Es gibt eine solche klaffizistische Lösung, die Bronzefigur einer schwebenden Siegesgöttin im Museum zu Parma. Die lodernde Aufregung hat sich gelegt, und alles fließt nun wieder in geregelten Geleisen. Der Umriss des Gewandes ist auf beiden Seiten gleich gezogen, der untere Saum verläuft genau horizontal. Die Arme sind im rechten Winkel gehoben — was bei der mißglückten Ergänzung des betenden Knaben so stilwidrig gezwungen wirkt (S. 218), hier ergibt es sich als selbstverständliche Folge der streng frontalen Anlage des Ganzen —, die beiden Flügel sind wieder mehr nach vorn gedreht und annähernd gleichgestellt. Diese symmetrische Bindung aller Einzelheiten nimmt in rein ornamentalen Zusammenhängen die allerhöchsten Formen an. Auf den so häufigen dekorativen Tonplatten (sog. Campana-reliefs) stolziert das Wappenschema wieder mit einer umständlichen Grandezza einher, und im Verhältnis der beiden Bildhälften zueinander wird man auch nicht die leiseste Unregelmäßigkeit entdecken. Als hervorragende Glanzleistung sei nochmals der Relieffschmuck der Ara Pacis genannt, so wie da die prachtvollen Schwäne ihre Fittiche gleichmäßig in der Fläche ausbreiten, entfaltet sich auch der gesamte Pflanzenzierat nach beiden Seiten zu einer tadellosen und — trotz der ewigen Spiralwindungen seiner Ranken — vollkommen regungslosen Symmetrie, da jede Vorstellung des Veränderlichen, der flüssigen Beweglichkeit von vornherein hier ausgeschaltet ist.

Mit einer hartnäckigen Pedanterie sehen wir die rhythmische Gliederung durchgeführt. Auf den Kitharodenreliefs und anderen Erzeugnissen der neuklassischen Kunst folgen die Gestalten einander in feierlich steifem Tanzschritt, in genau bemessenen Abständen. Sie erinnern an die archaischen Reigenbilder mit ihrer stereotypen, taktmäßigen Wiederholung der Motive, sie wollen ja daran erinnern. Nicht jede Zeit hätte es fertiggebracht, die Gehänge einer Schmuckkette einzeln abzuzählen und mit so unendlicher Sorgfalt an ihrer Schnur aufzureihen (Fig. 66); nicht jede hätte in der Eintönigkeit einer säulenstarrenden Tempelfront den gegebenen Hintergrund für ihre figürlichen Szenen erblickt. Allein diesem Stil ist nicht bloß die Angst vor der Langeweile völlig fremd, er zwingt den Beschauer geradezu unter die hypnotisierende Wirkung des Ewig-Gleichen. Selbst die Natur läßt sich Gewalt antun und erfährt eine Stilisierung ins Abgezirkelte und Geordnete. Die Bäume stellen sich in Reih und Glied (Fig. 68), und wie wird die Wildnis zahm! Den Garten macht man zu einem Kunstwerk von fast beklemmender Regelmäßigkeit. Die sechs Wandgemälde aus der Villa der Livia bei Prima Porta stellen uns das Bild eines fürstlichen Parkes vor Augen; es ist das Land,

wo die Zitronen blühen, und alle seine Herrlichkeiten breitet der Maler vor uns aus: die verschiedenen Bäume und Sträucher sind aufs liebevollste charakterisiert, zahllose Blüten und Früchte schimmern im dunkeln Laub. Nun wird aber der Eindruck der stofflichen Fülle wieder wettgemacht durch die ängstliche Korrektheit der Gesamtanlage. Ein schnurgerades Gelände mit zierlich durchbrochenem Gitterwerk hält das Wachstum in Schranken; eine viereckig einpringende Nische nimmt genau das Zentrum jedes Bildes ein, und innerhalb derselben betont dann ein vereinzelter gestutzter Baum wiederum die Mitte. Ein Vogelkäfig steht auf dem niedrigen Zaun; allein im Grunde stellt das Ganze einen einzigen großen Käfig dar: die freie Gotteswelt hat einem fremden Willen sich gebeugt, geduldig von einer strengen Hand sich glätten und gliedern lassen.

Und wohlverstanden: es ist dieselbe Hand, die auch die Falten einer Toga zu künstlichen, ornamental wirkenden Gebilden ordnet und den natürlichen Wuchs und Fall des Haares zu diszipliniertem Verhalten zwingt. Das förmliche Zeremoniell dieser beginnenden Kaiserzeit gibt dem Kostüm sein sehr eigenartiges, trotz der Fülle stofflicher Reize doch so wirklichkeitsfremdes Gepräge. Die zahllosen Ehrenstatuen zeichnen sich alle durch einen aufdringlichen Hang zu «schönen» Faltenzügen aus, die sich in eintöniger Gleichheit aneinanderreihen: so wie die konzentrischen Ringe, welche sich bilden, wenn man einen Stein ins Wasser wirft. Für matronale Frauengestalten hat man eine reiche Auswahl klassischer und hellenistischer Gewandmotive zur Verfügung und nutzt sie gehörig aus; aber was diese späten Nachschöpfungen von ihren Vorbildern grundsätzlich unterscheidet, ist einmal die akademische Glätte der Flächenbehandlung und des Lineaments, so daß wir auch in der kompliziertesten Draperie oft auf eine große Öde und Leere stoßen, und dann der vielfach übertrieben scharfe und harte Charakter der technischen Ausführung; mit einer allzu starren Rücksichtslosigkeit gräbt sich der laufende Bohrer seinen Weg durch den Stein. Desgleichen bekundet die Haartracht eine Neigung zu peinlichster Ordnung; mit der ruhigen, flächigen Anlage verbindet sich eine trockene Sauberkeit in der Führung der gliedernden Linien. Die Tracht der Männer ist denkbar schlicht: die Strähnen glatt oder in maßvoller Schwingung heruntergekämmt, halten sich eng an den Schädel; über der Stirn werden die Locken geteilt und zur Seite gefrischt oder kurz beschnitten, und ein straffgezogener Kontur umrahmt das Gesicht. Auch die Coiffüren der Damen zeichnen sich durch eine edle Einfachheit aus, besonders im Vergleich mit den sonderbaren Haarungetümen des ersonischen Zeitalters, die ihrerseits an die krause Phantastik des vierten Dekorationsstiles erinnern. Die Masse wird geflechtelt und flach gewellt, in stramme Knoten und Rollen gewickelt: und dann kann man es doch wieder nicht lassen, die Enden zu regelmäßigen Zacken auszufranzen, zu kreisrunden Schnecken-



voluten oder Korkzieherlocken aufzudrehen, die sich wie Hobelspäne ringeln. Und trotz der diamantenen Härte — denn messerscharf sind nun alle jene Linien gezogen, welche die vorhergehende malerische Plastik geflissentlich ver-  
dämmern ließ — ist das Ganze mit einem so feinen Gefühl für das Wesen der Form durchmodelliert, daß man die zartesten Reize dieser Marmorarbeit erst beim Abtasten mit der Hand entdeckt.

Das Merkwürdige ist nun aber, wie die Neigung zum Schematisieren, zur ornamentalen Spielerei mit einer sehr sinnlichen Auffassung der Gesichtszüge vereinbar erscheint. Schon ein Idealbild wie die Bronzestütze des bärtigen Dionysos (sog. Plato) in Neapel bringt die Zwiespältigkeit des Formcharakters scharf zur Geltung; die gewaltige Bildung des Kopfes und der große Ernst des Ausdruckes stehen in schroffem Gegensatz zu der ge-  
zierten Frisur, die reichbewegte Plastik von Stirn und Brauen zur Flächigkeit der Schädelpartie und zur linearen Gravierung ihres Details. Beim Porträt jedoch wirkt das Gemisch von abstrakter Stilisierung und ungeschminkter Wirklichkeitstreue oft in hohem Grade verblüffend. Der sachliche Sinn des Römers besteht auf einer genauen Wiedergabe der Züge mit allen Merkmalen individueller Bildung, und so kommt es, daß unter der künstlich gefalteten Haardecke so häufig ein Gesicht von packender Lebens-  
wahrheit uns entgegensieht. Die Damen der Aristokratie lieben es, im Schema berühmter Götterbilder sich porträtieren zu lassen, und es wird nicht als Stilllosigkeit empfunden, wenn die der Gegenwart entrückte klassische Formenschönheit unvermittelt in einen herben Realismus übergeht. Die männliche Bildnisstatue, welche der Athener Kleomenes geschaffen (sog. Germanicus, Louvre), stellt den Versuch dar, die ideale Nacktheit einer griechischen Hermes-  
figur des fünften Jahrhunderts mit einer echten Römerphysiognomie zu verschmelzen, und gewiß keinen vereinzelt Versuch. In der höfischen Denkmalkunst aber kommt es, dank einer kühnen Kreuzung gegensätzlicher Tendenzen, zu Zwitterformen merkwürdiger Art. Der Augustus von Prima Porta zeigt sich dem Publikum in zeitgemäßer Uniform, im vollen Waffenschmuck und mit den Insignien des römischen Imperators; indessen muß die teilweise Entblößung — die Beine sind nackt — die Richtung ins Heroische wenigstens andeuten: ein Verbrämen der Gegenwart mit rein idealen Motiven im Sinne des klassischen Hellenentums, wozu es gerade das Empire der napoleonischen Zeit bekanntlich nicht an Beispielen fehlen läßt.

Genau dasselbe Verhältnis von Idealität und sinnlichem Naturempfinden beobachten wir in der Schilderung der Tier- und Pflanzenwelt. Es gibt nichts Delikateres als die aus dem Palazzo Grimani stammenden Brunnen-  
reliefs im Wiener Hofmuseum (Muttereschaf und Lamm, Löwin mit Jungen). Hier hat der griechische Naturalismus sein letztes Wort gesprochen; selbst die hellenistische Skulptur kann diesen unendlich fein abgetönten Landschaftsidyllen

und Tierfülleben keine Bilder von ähnlich duftigem und zartem Schmelz an die Seite stellen. Und das gleiche gilt für diejenigen Stücke aus den Silberfunden von Boscoreale und Hildesheim, deren Verzierung die deutlichen Merkmale des augusteischen Empirestiles zeigt, sowie für den malerisch reichen Relieff Schmuck der marmornen Sarkophage und Grabmäler. Man sieht, diese Laubgewinde und Fruchtgehänge sind im unmittelbaren Anschauen der sonnenbeglänzten Wirklichkeit geformt, der feuchte Schimmer frischen Wachstums haftet noch auf Blatt und Rinde, und jede Blume ist mitten aus blühender Wiese gepflückt. Allein das alles ist nun wieder mit einer so strengen Sorgfalt zum Kranz gebunden, zum künstlichen Bukett gesammelt, daß die dekorativen Absichten die unbedingte Oberhand behalten. Die Bänder der Girlanden flattern hin und her, aber auf Kommando, mit zierlichen Tanzbewegungen, die studiert und eingelernt sind und niemals die Grenzen eines festen Schemas zu verlassen wagen. Das Rankenwerk der Ara Pacis ist ganz durchsetzt mit stofflich behandelten Einzelmotiven, und doch findet ihr saftiges Schwellen nirgends einen Ausweg aus dem Zaubergarten geometrischer Formelhafigkeit.

Ja, ist in dieser Kunst des Klassizismus nicht eigentlich die ganze Welt verzaubert? Steht nicht jeder der Wirklichkeit entnommene Zug so sehr unter dem Zwang der Abstraktion, daß der Beschauer sich keinen Augenblick dem unge störten Genuß eines reinen Lebenseindrucks hingeben kann? Immer wieder fühlt man sich ernüchtert, weil man bald die unbestimmte, bald die deutliche Empfindung hat, es sei dem Künstler gar nicht Ernst. Ein besonders lehrreiches Beispiel für die willkürliche Art, wie der Geschmack des Empirezeitalters klassische Formenstrenge mit den sinnlichen Reizen des lebenden Modells vermengt, ist der kapitolinische Dornauszieher (f. S. 99 und 269). Ein durch und durch naturalistisch bedingtes Genremotiv, das im Barock des Hellenismus entstanden und von diesem mit der vollen Unbefangenheit gesunder Wirklichkeitsfreude behandelt worden ist, hat hier eine Umstilisierung ins Gezierte und Gekünstelte erfahren. Über die merkwürdige Inkonsequenz in der Anordnung der Locken hat man sich immer schon gewundert: trotz der starken Kopfneigung folgt das lange Haar nicht freifallend dem Gesetz der Schwere, sondern hält mit launischem Starrsinn an seiner gekünstelten Bildung fest. Das zart und weich modellierte Fleisch zeugt von eingehendem Studium des Aktes, allein der knappe, gestraffte Umriss drängt alles wieder in die vornehme Korrektheit einer erzwungenen Haltung zurück. Das Gesicht ist vollendet schön, aber auch vollkommen regungslos und ohne jeden Anteil am lebendigen Spiel der körperlichen Funktion. Diese Entsinnlichung des Vorgangs kennzeichnet nun auch die Ausgestaltung der figürlichen Gemälde. Die Szene bewegt sich in keinem wirklichen Raum. Bei mythologischen Bildern des dritten Stiles (Paris und Helena, Phaidra,

Medea) werden wir oft ganz im unklaren gelassen, wo wir uns eigentlich befinden: im Inneren eines Gemaches? oder im Freien, vor der Fassade des Palastes? Schon der architektonische Aufbau birgt lauter Widersprüche, und der Maler macht gar keine Anstalten, sie zu lösen. Oder die Szene spielt an einem Ort, wo sie nicht hingehört. Das Parisurteil hatte die frühere Malerei sinngemäß stets in die Berglandschaft des Ida verlegt, jetzt sehen wir uns plötzlich von Mauern eingengt, von Andachtsbildern und Altären umgeben. Das beliebte sakrale Milieu muß erhalten, auch wo es jede Illusion im Keime zerstört: wird doch selbst das Brautbett der Aldobrandinischen Hochzeit auf die kahle Bühne eines Heiligtums und unter den blauen Himmel gestellt.

Gerade dieses letztere Gemälde bringt uns das komplizierte Wesen des Klassizismus mit seltener Eindringlichkeit zum Bewußtsein. Merkwürdig: die unbedenkliche Mischung stammfremder Elemente. Idealgestalten von echt griechischem Gepräge, wie die halbentblößten Göttinnen oder die prächtige Figur des bekränzten Hymenaios, der harrend auf der Schwelle ruht, vertragen sich ganz friedlich mit dem unverfälschten römischen Lokalkolorit; dicht neben der Personifikation hellenischer Anmut steht die Brautmutter in ihrer modischen Tracht, den Fächer in der Hand, die Temperatur des Waschwassers mit den Fingern prüfend. Aber auch in rein formaler Hinsicht gehen die einzelnen Typen auf sehr verschiedenen Ursprung zurück: die Mittelgruppe ist dem hellenistischen Vorrat entnommen, die seitlichen Nebenfiguren dagegen sind deutlich genug Geschöpfe der Epigonenzeit. Nach demselben eklektischen Rezept ist aber auch die «Opferung der Iphigenie» zusammengestellt (S. 178) und so manches andere Bild. Nun ist ja klar, daß ein so scheckiges Vielerlei nicht ohne Anwendung von Gewalt sich in ein einheitliches System und zum geordneten Ganzen fügen läßt, die Hilfslinien einer streng ausgeklügelten Komposition treten überall zutage. Zunächst wird schon das gesamte Kulissenwerk der Szenerie mit einem pedantischen Ordnungsinn im Bildraum verteilt. Der Baum der Alexanderschlacht ist absichtlich von der Mitte weggezogen: jetzt erscheint es als selbstverständlich, daß er in die vertikale Achse gehört, um dem Ganzen das Rückgrat zu steifen (Bestrafung des Eros, Herakles und Nessos, Meleager und Atalante, Parisurteil, Europa), häufig kommt noch ein Pfeiler oder eine Säule als Verstärkung hinzu (Ares und Aphrodite u. a.), und alles übrige wird links und rechts annähernd gleichmäßig gruppiert. Vor diesem symmetrisch gegliederten Hintergrund stellt sich das gesamte Personal korrekt und gemessen in Positur, einem Zwange gehorchend, gegen welchen das Temperament des Hellenismus mit ganzer Kraft sich gewehrt haben würde. Das Hauptmotiv wird immer an die zentrale Stelle befohlen, an beiden Enden pflanzen sich die Trabanten der Handlung gleich Schildwachen auf und bilden den festen seitlichen Abschluß. Meist

haben wir es mit ruhigen Szenen zu tun, aber auch bewegtes Geschehen nimmt den Charakter eines lebenden Bildes an. Es ist keine absolute, sondern eine vielfach gebrochene Symmetrie; indessen herrscht der Eindruck tektonischer Regelmäßigkeit so unbedingt vor, daß aller individuelle Reichtum gegen den starren Zug der Anlage nicht aufzukommen vermag.

Was aber diese klassizistischen Gemälde oft zu wirklichkeitsfremden Schemen macht, ist weniger ihre kompositionelle Unfreiheit als die Mißachtung des optischen Gesamteindrucks. Das Bild wird wieder in seine einzelnen Bestandteile zerlegt, und alle Umriffe müssen sich verschärfen. Das Verschwommene und Unklare hellenistischer Malkunst, ihre flüchtige Mache ist dieser Zeit ein Ärgernis, und nun fängt sie an, Figur für Figur aus dem allgemeinen Zusammenhang herauszulösen und einer genauen Prüfung zu unterziehen. Daß dabei die malerische Einheit in die Brüche geht, wird nicht als störend empfunden, so ausschließlich wendet sich das Interesse dem einzelnen Gliede zu. Der Schöpfer der Ara Pacis hat sich für seinen feierlichen Feltzug den Parthenonfries als Vorbild gewählt, und die Anlehnung geht stellenweise sehr weit, besonders in der Behandlung der Gewandmotive; aber grundsätzlich anders ist der fast harte Nachdruck, der hier auf alles Individuelle gelegt wird. Keine einzige Physiognomie in der immerhin recht zahlreichen Menge erscheint so nebenfächlich, daß sie sich mit einer ungefähren Andeutung begnügen müßte; jeder Kopf hat seine bestimmten Porträtzüge, und wieder muß, wie es einst der archaische Relieffstil verlangte, den flacher gehaltenen Figuren im Hintergrund die Zeichnung ersetzen, was ihnen an plastischer Fülle fehlt. Dieses koordinierende Selbstständigmachen der Teile, das reinliche Absondern und Aufzählen ist nun in hohem Grade bezeichnend für die trockene und strenge Sachlichkeit, für die rechnerische Gefinnung der augusteischen Epoche. «Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot vom Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde. Und diese Schätzung war die allererste . . .» In der Kunst freilich geschieht es nicht zum erstenmal, daß sämtliche Einzelheiten abgegriffen werden, allein man muß tatsächlich zurückgehen bis zum Archaismus, um eine ähnlich sorgfältige Bewertung der Teilformen zu finden. Nur daß der Hang zu peinlicher Sauberkeit jetzt eben ganz anderen Bedürfnissen entspringt. Denn es ist nicht mehr das unbeholfene Tasten, mit dem der primitive Stil sich in der Welt zurechtzufinden sucht, sondern die sichtende Überlegung des Alters, das vor sich selber Rechenschaft ablegen will und Ordnung in die Sachen bringt, um sein Testament zu machen.

## II. Abschluß.

Wir lassen die Betrachtung hier zu Ende gehen. Damit möchten wir keinesfalls zum Ausdruck bringen, daß der griechische Einschlag in der antiken Kunst der nachchristlichen Zeit nicht mehr deutlich zu erkennen sei, er ist sehr stark, und selbst den Zusammenbruch des römischen Kaiserreiches hat er überdauert. Und so schwer es einem gemacht wird, den widerspruchsvollen und widerspenstigen Charakter dieser letzten Phase zu bestimmen, als eine Zeit der Planlosigkeit und Stilverwilderung wird man sie nicht auffassen dürfen. Langsam, aber mit wachsender Energie arbeiten sich die Kräfte ans Licht, die schließlich dem Expressionismus der byzantinischen Kunst zum Siege verhelfen sollten. Allein die Rolle, welche das Griechentum in diesem Prozeß einer allgemeinen Entwicklung zu spielen hat, ist eine andere geworden, als sie früher war. Es ist nicht mehr der belebende Hauch, der von ihm ausgeht, die frische Sinnlichkeit und das unmittelbare Schönheitsempfinden sind ihm verlorengegangen, nur der Intellekt ist am bildnerischen Wirken noch beteiligt, das griechische Herz hat aufgehört zu schlagen. Die Stelle aber, wo die beginnende Arterienverkalkung — man verzeihe das banale Wort, es scheint uns die Sache am treffendsten zu bezeichnen — zum erstenmal sich fühlbar macht, ist der Anfang unserer Zeitrechnung. Gerade hinter der bewußten Anstrengung, mit welcher der Klassizismus sich zurechtstellt, hinter diesem gezwungenen Sichstraffen und Sichlammeln blicken die ersten Anzeichen der Ermüdung verräterisch hervor. Reich an Erfahrung und an Wissen ist die griechische Kunst geworden, an ihrem Auge ziehen in langer Kette die Erinnerungen eines ereignisshweren Lebens vorbei; aber bei dieser prüfenden Rückschau hat sie auch ihre Unbefangenheit eingebüßt, und zwar für immer. Und insofern bedeutet diese Stufe, obwohl der eigentliche Verfall noch in weiter Ferne steht, tatsächlich einen Abschluß.

Man mag freilich die grundsätzliche Frage aufwerfen, ob eine scharfe Periodenteilung, wie sie in diesem Buche vorgenommen worden ist, vom entwicklungsgehistorischen Standpunkt aus überhaupt sich rechtfertigen lasse. Gibt es denn Ruhepunkte im ewigen Fluß und Wandel des Geschehens? Und zerreißen die Zäsuren nicht das feine Faserwerk eines organischen Verlaufs? In Wirklichkeit vollzieht sich ja auch der Übergang von der archaischen zur klassischen, von der klassischen zur hellenistischen Kunst nicht als ein jähes Abbrechen und Wiederansetzen, die Grenzen verwischen sich, und die zeitgenössische Menschheit hat sie wohl kaum als die scharfen Einschnitte empfunden, als welche sie uns heute erscheinen wollen. Jede neue Stilphase hat ihre Keime und Vorzeichen in der unmittelbar vorhergehenden, und niemals gibt auch eine überwundene Formenanschauung ihre Stellung kampflös und

ohne weiteres preis: das Alte lebt und wirkt im Neuen noch während einer längeren Dauer nach. Allein, wenn man sich einmal zu einer Gliederung des Stoffes entschließt — und schon der Übersichtlichkeit zuliebe darf der Historiker nicht auf sie verzichten —, so wird man die Stationen gar nicht anders wählen können, es sind die Angeln der Entwicklung, die Gelenke des Organismus. Und auch demjenigen, der über umfassende Kenntnisse nicht verfügt, werden sie leicht im Gedächtnis haften bleiben, da sie mit den entscheidenden Wenden in der äußeren Geschichte zeitlich zusammenfallen.


In fünf großen Etappen hat sich, wenn man unserer Auffassung Gehör schenken will, der Werdegang der griechischen Kunst vollzogen. Sie fügen sich zum geschlossenen, einheitlichen Ganzen so wie es die fünf Akte im kunstgerecht gebauten Drama tun. Es wäre ein schlechtes Stück, das seine Trümpfe schon auf dem «Höhepunkt» der Handlung ausspielen und das Interesse am weiteren Verlauf gradweise erkalten oder erlahmen lassen würde, bis in die letzten Zuckungen der Katastrophe soll sich die Steigerung erstrecken. Die Abfolge der Stilarten entwickelt sich nach demselben Gesetz. Je mehr wir uns dem Ende nähern, um so spannender wird das Schauspiel; mit jeder neuen Stufe, die emporführt, erweitert und kompliziert sich auch das Bild. Was den späteren Stadien an urwüchsigter Kraft, an schlichter Klarheit des Wollens abgeht, wird durch die zunehmende Verfeinerung und Wandlungsfähigkeit der Ausdrucksmittel hinlänglich ersetzt. Die Bewegung, welche durch die fünf Perioden sich hindurchzieht —, der allmähliche Wandel vom losen und unbeherrschten zum starren und gebundenen, vom gebundenen zum freien und gelösten, von diesem zum lockeren und erregten, und dann wieder zum gesammelten und beruhigten Stil — diese «Spirale» hat etwas von zwingender Logik, und wir möchten uns gegen den Verdacht verwahren, als ob sie in unserer Darstellung künstlich konstruiert und zurechtgebogen sei. Schon die Tatsache, daß sie sich in der Geschichte mehrfach wiederholt, spricht für ihre innere Notwendigkeit. Wir haben die neuerdings vielerörterte Periodizität der Stilabwicklung bisher absichtlich außer acht gelassen, weil es uns darum zu tun war, den Prozeß der griechischen Kunstgeschichte aus deren Sonderbedingungen allein zu erklären. Denn die Parallele zwischen dem jüngeren Hellenismus und der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert (Barock, Rokoko, Empire) ist eine Sache für sich, und aus einem solchen Einzelfall dürfte sich ein Naturgesetz des historischen Verlaufs noch keineswegs beweisen lassen. Übrigens ist diese Verwandtschaft schon längst erkannt und anerkannt, und in der kunstgeschichtlichen Terminologie hat sie ihren festen Niederschlag gefunden; die Übereinstimmungen sind ja auch zu augenfällig, man kann sie gar nicht übersehen. Allein nicht erst auf dieser letzten Wegestrecke tritt die Gleichartigkeit des Fortschritts in die Erscheinung, sondern die gesamten Metamorphosen der griechischen Kunst machen in der neueren Zeit nochmals den-

selben Kreislauf durch, wenigstens soweit das Abendland in Frage kommt. Vereinzelt Beobachtungen und Hinweisen auf solche Ähnlichkeiten der Entwicklung kann man in der wissenschaftlichen Literatur da und dort, und schon recht früh begegnen, jetzt aber hat Franz Winter in einem Vortrag «Von vergleichender Kunstgeschichte» (Kunst und Künstler XVII, 1918) die Untersuchung auf eine breitere Grundlage gestellt. Wenn nicht alles täuscht, so wird die nächste Zukunft sehr ernsthaft mit diesen Problemen sich auseinandersetzen. Sie liegen heute in der Luft, und man hat nicht unrecht, wenn man in ihrer Lösung die vornehmste Aufgabe der Kunstgeschichte erblickt.

Der Vorwurf, welchen die Theorie von der gesetzmäßigen Bedingtheit der Entwicklung bis zum Überdruß oft anhören muß — daß sie das schöpferische Moment leugne, das Leben unter die Schablone bringe und mit ihrer Behauptung, es sei «alles schon dagewesen», nivellierend und verflachend wirke —, dieser Vorwurf ist unbillig und leichtfertig und wer ihn erhebt, hat das Besondere der Fragestellung überhaupt nicht verstanden. Noch niemals, seitdem die Erde sich dreht, hat irgend ein Menschenleben in einem anderen mit allen Zügen seiner Sonderexistenz sich wiederholt, der physiologische Prozeß des Wachstums aber ist stets derselbe und spielt sich in einer ganz bestimmten Ordnung und Stufenfolge ab, sofern ihn nicht ein vorzeitiges Ende kürzt oder die Gewalt fremder Einwirkung aus dem normalen Geleise drängt. In dieser von der Natur vorgezeichneten Bahn ist ihm die Möglichkeit zur freien Entfaltung individueller Kräfte in reichstem Maße gegeben, sie kann sich steigern bis zu einem ungewöhnlichen Grad von Stärke und Leistungsfähigkeit, auf jeden Fall aber reicht die Differenzierung so weit, daß die Physiognomie des Einzelnen ihr unverkennbares Eigengepräge erhält. So und nicht anders will auch die Folgerichtigkeit im Ablauf geschichtlicher Erscheinungen beurteilt sein: auf der Grundlage einer festen Kausalität geht das menschliche Schaffen seinen Gang, ungehemmt und innerhalb der gegebenen Grenzen alle Freiheit der Bewegung genießend, allein die Natur hat dafür gesorgt, daß es nur nach der einen Richtung geht, und nicht umgekehrt.

Und ist nun wirklich zu befürchten, daß durch ein Betonen dieser Erkenntnis das Bild der griechischen Kunst zu Schaden kommen werde? Wir erwarten von ihr im Gegenteil eine Vertiefung und Verschärfung unserer Einsicht, nicht nur die allgemeine Kunstgeschichte soll aus der vergleichenden Methode Nutzen ziehen, sondern die griechische im besonderen, und sie vor allem bedarf der begrifflichen Klärung sehr. Es sei denn, daß man heute schon uns eine Antwort geben könnte auf die Frage nach dem spezifisch Hellenischen dieser Kunst in allen Phasen der Entwicklung. Mit einer Bestimmung des Inhaltlichen ließe sich ihre Eigenart noch nicht erfassen, und auch das umfänglichste Durchstöbern der ganzen bildlichen und schriftlichen Hinterlassenschaft der Antike wird nicht zum Ziele führen, solange man das Objekt in seiner

Vereinzelung betrachtet und ohne fremde Hilfe auszukommen sucht. Erst der Vergleich mit dem Gesamtphänomen der romanischen Kunst hat unserer Zeit das Auge geöffnet für die entscheidenden Wesenszüge nordisch-germanischer Gestaltungskraft, welche den Erschütterungen des äußeren Erlebens zum Trotz durch die Jahrhunderte sich gleichgeblieben sind: vom vielverschlungenen, bizarren Bänderlabyrinth frühgeschichtlicher Ornamentik durch das knorrige und stachelige Gesträuch des gotischen Formensystems bis zum krausen Lineament eines Adolf Menzel. Einem entsprechenden Verfahren muß es auch gelingen, die besonderen Merkmale der griechischen Kunstbegabung herauszuholen. Sie wurzeln in den individuellen Anlagen der Nation, in ihren Vorzügen wie in ihren Einseitigkeiten und Schwächen. Nicht die Art des Sehens allein ist es, sondern das gesamte Vorstellungsleben und die psychologische Struktur der Rasse, wodurch der hellenische Künstler schlechthin sich unterscheidet von allen Künftlertypen, die wir kennen; und seine Phantasie geht Pfade, auf die noch keine andere sich wagen durfte, ohne sich zu verlieren. In diesem Buche ist nur die Rede gewesen von den Veränderungen, welchen die Kunst der Griechen im Verlauf ihres langen Lebens unterworfen war; was aber ist das Dauernde in allem Wechsel, das zähe Mark, das nie verloren geht? Die Antwort, wie gesagt, ist noch nicht gefunden, und leicht zu finden dürfte sie nicht sein. Denn was sie uns erklären soll, ist das letzte Geheimnis dieses strahlenden Wesens, das aus dem Schaum des ägäischen Meeres geboren ward und nur unter dem lichten Himmel Griechenlands zur vollen Entfaltung seiner Pracht und Schönheit kam. Und das nur einmal da war auf der Welt.





# Register.

## A.

Achilleus und Agamemnon, Gemälde 223. 251, und Aias, Vasenbild 52. 55. 75. 165f. 198, und Briseis, Gemälde 223. 225ff. 252, auf Skyros, Gemälde 222ff. 233. 241. 251. 257.  
 Aëtion, Maler 221.  
 Agatharchos von Samos, Maler 121.  
 Agina, Giebelgruppen 48. 55. 61. 67. 76. 84. 89f. 174. 248, Sphinx 105.  
 Agrippadenkmal, Athen 271.  
 Agrippina, Statue 284.  
 Ägyptische Kunst 1. 24ff. 29. 30. 32. 53. 57. 275. 282.  
 Ahenobarbus, Fries des Domitius 280.  
 Aïakes, Statue 57.  
 Akanthos 131. 182. 241. 259.  
 Aktäon 94. 109. 268.  
 Aldobrandinische Hochzeit 277. 279. 282. 289.  
 Alexander d. Gr., Bildnisse 230. 244. 253, Hochzeit mit Roxane, Gemälde 221, Ron-  
 danini, München 218.  
 Alexandermosaik 171. 211. 220ff. 241. 250.  
 Alexanderlarkophag aus Sidon 191. 211. 213.  
 Alexandrien 210. 236, Grabstelen 221, Klein-  
 kunst 275, Palast 262, Pharos 210.  
 Alkaios und Sappho, Vasenbild 104. 226.  
 Alkamenes, Bildhauer 151.  
 Amasis, Vasenmaler 64.  
 Amazonen 200, =Kämpfe 82. 118. 169. 184. 250, pergamen. 249, =Sarkophag, Florenz 191, 244. — Wien 184, Statuen 138.  
 Ameinokleia, Grabmal 124.  
 Amor, fog. und Psyche, Gruppe 257. 259.  
 Amphiaraos' Auszug, Vasenbild 38.  
 Anakreon, Statue 129. 150. 254.  
 Andokides, Töpfer 51.  
 Andromeda auf Vase 175.  
 Antenor, Bildhauer 57.  
 Antikythera, Bronzen von 183. 231. 272.  
 Antiphilos, Maler 221. 244.  
 Antium, Mädchen von 234. 238. 257. 258. 266. 269.  
 Apelles, Maler 207. 244.  
 Aphrodite Anadyomene 244, Statue in Ber-  
 lin 218, Kopf in Boston 184, Bronzestatue  
 im Brit. Mus. 183, fog. Genetrix 128,

kauernde 234, von Knidos 191. 200, Meer-  
 geburt, Relief 86. 91. 163, von Melos 218. 258.  
 Apollon, fog. (archaischer Jünglingstypus) 26. 30. 49. 51. 53. 58. 96. 148. 155, vom Bel-  
 vedere 184, Kopf im Brit. Mus. 255, Sta-  
 tue in Kassel 151, Olympia, Westgiebel  
 90. 151, Sauroktonos 125. 151. 197, und  
 Tityos, Vasenbild 109.  
 Apollonios von Rhodos 245.  
 Apollonios von Tralles, Bildhauer 225.  
 Apotheose Homers 215. 237.  
 Ara Pacis 159. 284. 285. 288. 290.  
 Archelaos von Priene, Bildhauer 215. 237.  
 Archidamos, Bildnis 146.  
 Ares und Aphrodite, Gemälde 224. 227. 233. 280. 289, Borghese 130. 151, Ludovisi 217.  
 Ariadne, schlafende 249.  
 Arifition, Stele 33. 44. 58. 84.  
 Arifitogeiton, Statue 98.  
 Ariftonautes, Grabmal 247.  
 Artemis und Aktäon 109. 268, aus Gabii,  
 Statue 200.  
 Artemisia, Statue 193.  
 Aftinismus 246. 266.  
 Asklepios, Weihreliefs 197. 199.  
 Afiteas, Vasenmaler 222.  
 Athena, Äginagiebel 84, pergam. Altar 257,  
 Bronzestatue in Florenz 194, Olympia Met-  
 open 85, fog. trauernde 105.  
 Athletenstatuen 126. 193. 220.  
 Atreus, fog. Schatzhaus des 8.  
 Attalifches Weihgefchenk 216. 246. 249. 251. 265.  
 Augendhalen, ionifche 65.  
 Augustus 273ff. 290, Bildnisse 283, Gemma  
 276, Statue von Prima Porta 283. 287.

## B.

Bauer mit Kuh, Relief 259.  
 Belvedere, Apollon 184, Torfo 249.  
 Bendis, Weihrelief 158.  
 Betender Knabe 218. 285.  
 Boëthos von Kalkhedon, Bildhauer 235.  
 Borghelifcher Fechter 219. 236.  
 Boscoreale, Silberfund von 240. 288.  
 Brunnenreliefs Grimani 287.

Bufirisvase 62. 74.  
Byzantinische Kunst 291.

## C.

Campanarelief 285.  
Celtiuspyramide 282.  
Chares, Bildhauer 210, Statue von Didyma 57.  
Charon auf Vafen 131. 139. 202.  
Cheramyces, Weihgefchenk des 34.  
Chios, Bildhauerschule 64.  
Chrysispos, Bildnis 254.  
Columna caelata von Ephesos 141. 151. 191.  
Caponius, Bildhauer 272.  
Corneto, Sarkophag aus 191. 244.

## D.

Dädaliden 50f.  
Damiophon, Bildhauer 238.  
Daphne, Statue 240. 265.  
Delos, Nike 47, Tempelakroterien 127. 128, Wanddekorationen 264.  
Delphi 263, Kleobis und Biton 31. 57, Lefche der Knidier 107, Schatzhäufer 31. 41. 46. 50. 55. 72. 169. 196: Sphinx der Naxier 52, Wagenlenker 88. 120.  
Demeter, Statue von Knidos 201.  
Demetrios von Alopeke, Bildhauer 143 ff. 194. 230.  
Demetrios von Phaleron 229. 247.  
Demofthenes, Bildnis 229. 253.  
Dexileos, Grabmal 139.  
Diadochen-Bildnisse 254. 283.  
Didyma, Statuen 192, Tempel 212. 213. 262.  
Dionysos des Alkamenes 151, Lyfkratesdenkmal 118. 151, fog. Narziß, Neapel 235. 258, Parthenon, Ofgiebel 123. 148. 151. 197, fog. Platon, Neapel 287, Schauspielerrelief 151. 158.  
Dioskurides von Samos, Maler 226. 244.  
Dipylonstil 65. 284 (vgl. geometrischer Stil).  
Dirke, Gemälde 225. 227.  
Dodona, Kriegerstatuette von 48.  
Dolchklagen, mykenische 4. 10.  
Dorischer Baustil 25. 27. 115. 119. 112. 213.  
Dorische Wanderung 20. 24. 25.  
Dornauszieher Castellani 269, kapitolinischer 99. 269. 288.

## E.

Echelos und Bafle, Weihrelief 151.  
Eirene und Plutos, Gruppe 198.  
Eleufis, Triptolemosrelief 85. 89.  
Elfenbeinfigur aus Knossos 16.  
Elfenbeinzeichnungen aus Südrufland 189.  
Ephesos, Amazonen 138, Artemifion 110, 141. 151. 191, Rundbau 266.  
Epidauros, Skulpturen 127. 128.

Eredtheion 119. 152. 271.  
Eretria, Giebel 76. 132.  
Ergotimos, Töpfer 38.  
Erichthonios' Geburt, Vafenbild 86.  
Eriphyle, Vafenbild 104.  
Eros 194. 251, Befrafung des, Gemälde 289, bogenpannender 219, von Centocelle, Vafikan 184, und Psyche 257. 259.  
Eroten 126. 185. 203. 235. 252. 253.  
Erzgießerkhale 48.  
Erzguß 26.  
Etrurien, Wandmalerei 62.  
Eumenes-Stoa, Athen 265.  
Euphorbosteller 55.  
Euphronios, Vafenmaler 53. 74. 76. 77. 136.  
Eupompos, Maler 228.  
Euripides, Bildnis 145.  
Europa, Entführung der, Gemälde 280. 289.  
Euthymides, Vafenmaler 53. 55.  
Eutydhides, Bildhauer 216.  
Exekias, Vafenmaler 33. 55. 67. 165. 166. 198.

## F.

Farnesischer Stier 217. 219. 225. 251.  
Faun, Barberinischer 249. 267, mit dem Flecken, München 252, tanzender, Neapel 219. 252. 260.  
Fautkämpfer, Bronzestatue 217. 237. 239.  
Fediter, Borghefischer 219. 236.  
Ficoronische Ciste 226.  
Fischer, hellenistische Statuen 235. 270.  
Fischsteller, unteritalische 260.  
Flußgottheiten 122. 265. 275.  
Françoisvase 38 f. 50. 160. 161. 162.  
Frontalität 32 ff. 96.  
Füßornamente 39. 62. 66.

## G.

Gallier, Kopf von Gize 269, pergamenische Statuen 237. 249. 251. 265. 269, und fein Weib, Gruppe 219.  
Ganymedes des Leodares 127. 186.  
Gemma Augusta 276. 280.  
Gemmen f. Steinschneidekunst.  
Geometrischer Stil 19. 22 ff. 35 ff. 43. 50. 65. 68. 284.  
Germanicus, fog., Statue 287.  
Geryones 46. 94.  
Gewandbehandlung 33. 97. 128 ff. 237 ff. 257 f. 266 f.  
Giganten 231. 260.  
Gigantomachie 118. 169. 214. 249. 250. 251.  
Gjölbfakhi, Friefe 110. 152. 179.  
Glasgefchirr 264.  
Glyptik f. Steinschneidekunst.  
Gorgoneion 134 ff. 255.  
Gorgonen 126. 135.  
Grabmalkunst, attische 134. 144. 229. 247.

Grabreliefs, archaische 43. 45, klassische 132. 141. 189. 199, hellenistische 237. 242. 258.  
Grabstelen, archaische 44f. 58. 84, klassische 84. 100. 182. 234. 259, aus Alexandrien 221, aus Mykene 19, aus Pagasae 221 (f. auch unter den Eigennamen).  
Graphikos, Maler 269.

## H.

Haarbehandlung, archaische 60. 61. 96, klassische 130. 187, hellenistische 231f. 260, klassizistische 287. 288.  
Haartracht, kretische 11, archaische 69. 73, frühklassische 83, im 4. Jahrh. 184, hellenistische 267, klassizistische 286.  
Hadra Vasen 242.  
Hagia Triada, Sarkophag 20. 158. 227, Steingefäß 5. 19. 158. 222, Wandgemälde 3. 8.  
Halikarnass, Mausoleum 110, Skulpturen 118. 184. 192. 257.  
Harmodios, Statue 98.  
Hegeso, Grabmal 117. 176. 195. 202.  
Hekate am pergam. Altar 214.  
Hektors Abschied, Vasenbild 55.  
Hektors Lösung, Bronzerelief 54.  
Helena, Entführung der, Gemälde 225, des Zeuxis 147.  
Helios am pergam. Altar 214. 257, des Chares 210.  
Helix, Grabstele 221.  
Herakles im Aginagiebel 56, und Antaios 74, Erzgruppen des Lysipp 250, des Euphronios 74. 76, und Kerkopen 39. 51, und Löwe 98. 108, und Nessos 289, und Omphale 228, des Skopas 151. 193, und Telephos 226. 240.  
Herkulaneum, Bronzen 272, Marmorgemälde 166. 191. 197. 198, Tänzerinnen, fog. 281, Wandgemälde 220. 240.  
Hermaphrodit 249. 252.  
Hermes 139. 151, Aberdeen, Kopf im Brit. Mus. 185, ausrunder, Neapel 217. 219. 249, des Praxiteles 125. 151. 186. 187. 193. 198. 200. 202, Propylaios des Alkamenes 151.  
Hestia Giustiniani 105.  
Hieron, Töpfer 130.  
Hildesheim, Silberfund von 278. 282ff. 288.  
Hippys, Maler 221.  
Homer, Apotheose 215. 237, Bildnis 254.  
Hydrien, Caeretaner 62. 74. 171, aus Populonia 118.  
Hygieia auf Weihreliefs 125. 197.  
Hypnos, Statue 197, und Thanatos 140. 179.

## I. (J.)

Iafon und Pelias, Gemälde 280.  
Idolino, fog. 124. 149. 195.

Ilios, Grabmal vom 124. 202. 229, Tempel am 119.  
Iliupersis 82. 107. 169.  
Ionischer Baustil 119. 212. 213.  
Ionische Kunst 62. 64. 75.  
Iphigenie, Opferung der, Gemälde 178. 279, Relief 176.

## K.

Kabirionvasen 189.  
Kairos des Lysipp 248.  
Kalamis, Bildhauer 103.  
Kalbträger 31. 195.  
Kamarevasen 9. 10. 239.  
Kanon des Polyklet 154f. 193.  
Karyatide 31.  
Kentauren 95. 136f. 165. 177. 199. 240. 252. 260. 267, =Kämpfe 82. 93f. 101. 169.  
Kephifodotos, Bildhauer 198.  
Kephillos, fog. vom Parthenon 122.  
Kertscher Vasen 191. 203.  
Kinderdarstellung 198. 235.  
Kitharodenreliefs 285.  
Klagefrauenlarkophag aus Sidon 124. 177. 189. 202.  
Klazomenä f. Sarkophag.  
Kleobis und Biton, Statuen 31. 57.  
Kleomenes, Bildhauer 176. 287.  
Klitias, Vasenmaler 38.  
Knabe, betender 218. 285, mit der Gans 235.  
Knidos, Aphrodite 191. 200, Demeter 201.  
Knielaufschema 126.  
Knöchelspieler, Gruppe 269, Knöchelspielerinnen, Gemälde 121. 166. 198.  
Kontrapost 218. 257. 261.  
Korinthischer Stil 182. 212. 241.  
Kretilas, Bildhauer 138. 146.  
Krieger, Bronze aus Dodona 48.  
Kriegervase aus Mykene 18. 19.  
Kritios, Bildhauer 95.  
Kuppelgräber 8. 12.  
Kurvaturen 114.  
Kypseloslade 38.

## L.

Lächeln, archaisches 71. 76. 103. 107.  
Ladas des Myron 98.  
Landschaftsdarstellung, kretische 7, archaische 68, klassische 102. 103. 117, hellenistische 242. 259. 268, klassizistische 285f.  
Laokoon, Gemälde 280. 282, Gruppe 236. 251. 260.  
Leda und Schwan 128. 186. 202f.  
Lehnmotiv 124. 183.  
Lekythen 84. 115ff. 140ff. 150f. 170ff. 201. 203.  
Leodhares, Bildhauer 127. 186.  
Leukotheare Relief, Villa Albani 47. 71. 199.  
Liegefalten 238.

Lindos, Athenaheiligtum 210.  
 Livia, Villa der 285.  
 Löwentor, Mykene 12.  
 Ludovisiſcher Thron 86f. 90f. 109. 163. 166.  
 Lukian 137. 143.  
 Lykien, Grabbauten 118.  
 Lyſiſcher Sarkophag aus Sidon 118. 123. 136.  
 152. 165.  
 Lykoſura, Skulpturen 238.  
 Lyſeas, Stele 45. 58.  
 Lyſikratesdenkmal 118. 151.  
 Lyſimache, Bildnis 144.  
 Lyſippos 79. 144f. 158. 218ff., Alexander-  
 bildniſſe 230. 253; Apoxyomenos 119.  
 206ff. 228. 231f.; Eros 219; Herakles 235.  
 250; Kairos 248; Sandalenbinder 218f.  
 Lyſiſtratos, Bildhauer 229.

## M.

Mäander 65. 182. 243.  
 Mädchen von Antium 234. 238. 257f. 266.  
 269; archaiſche Statuen 56. 70.  
 Magnesia a. M., Tempel 211; Fries 250.  
 Malerei, kretiſche 3ff.; archaiſche 62; polygno-  
 tiſche 80. 102; klaſſiſche 170ff.; helleniſtiſche  
 220ff. 233. 251. 261. 268f. 278. 289; klaſ-  
 ſiſtiſche 277ff.  
 Mänade des Skopas 247; tanzende, Berlin  
 257; — Relief aus Pergamon 267.  
 Mänaden, Stamnos in Neapel 130. 175.  
 Mantelrolle 257.  
 Mantinea, Baſis von 191. 215.  
 Marathonſchlacht, Gemälde 81.  
 Marfyas und Athena ſ. Myron; Schindung  
 des 217. 231. 234. 236. 251.  
 Mauſoleum ſ. Halikarnaß.  
 Mauſolos, Statue 192.  
 Medea, Gemälde 252. 257. 280. 289; Relief  
 175. 177; Vafen 173. 226.  
 Meduſa Rondanini 134.  
 Megariſche Becher 259. 264.  
 Megaron 14.  
 Meidias, Vafenmaler 117. 119. 132. 153. 175.  
 224.  
 Meleager und Atalante, Gemälde 289; Sta-  
 tue 193.  
 Melos, Aphrodite 218. 258; Gigantomachie,  
 Vaſe von 171; Poſeidon 255. 257. 267.  
 283.  
 Menander, Bildnis 254.  
 Menelaos, Bildhauer 280.  
 Menelaos und Patroklos, Gruppe 178. 219.  
 Metopen ſ. unter den Fundorten.  
 Milet, Buleuterion 212.  
 Minatia Polla, Bildnis 283.  
 Minoiſche Kunſt 1ff.  
 Moſaik 220. 226f. 242. 244. 245.  
 Muſen, Baſis 191; helleniſtiſche Statuen 215.  
 237.

Mykene, Dolchklingen 4. 10; Grabſtellen 19;  
 Kriegervafe 18. 19; Löwentor 12; Palaſt  
 14; Silbergefaß 5.  
 Myron 80; Athena und Marfyas 85. 89. 99f.  
 104. 108. 226; Diskoswerter 89. 98ff. 126;  
 Kuh 103; Ladas 98.  
 Myrrhine, Grabmal 202.

## N.

Nacktheit 26. 58. 110. 148. 213.  
 Narziß, fog., Bronze in Neapel 235. 258;  
 Gemälde 245.  
 Naukratis 26.  
 Nauſikaa, Gemälde 104.  
 Naxos, Bildhauerſchule 26.  
 Negerdarſtellung 269.  
 Nekyia, Gemälde 94. 107.  
 Neolithiſche Kunſt 1. 23.  
 Nereidenmonument 110. 122. 127f. 222.  
 Neſiotes, Bildhauer 95.  
 Neuatiſche Kunſt 274. 280. 285.  
 Nike 126 185; pergam. Altar 257; von Delos  
 47; des Paionios 122. 126. 128. 261; Bronze  
 in Parma 285; aus Pompeji 257. 261. 267.  
 285; von Samothrake 239. 257.  
 Nikebaluſtrade 130. 152. 170. 176.  
 Niketempel 119; Fries 173.  
 Nikias, Maler 190.  
 Niobiden, Gruppe 247; Reliefs 118.

## O.

Obeliſken 282.  
 Odysſee 94. 104. 107; Landſchaften 243. 245.  
 259. 268.  
 Odysſeus 108.  
 Ollos, Vafenmaler 72. 73.  
 Olympia 263; Heraion 28; Hermes ſ. Praxi-  
 tes; Zeus 118; Zeustempel 80. 87. 91.  
 115f. 123; Giebel 89ff. 101. 106. 109. 129.  
 151. 170. 174; Metopen 85ff. 100. 108. 123.  
 151. 169.  
 Orefes und Elektra, Gruppe 280.  
 Orientaliſche Kunſt 24ff. 79. 208.  
 Orpheus, Relief 133. 134. 139. 151. 176;  
 Vafenbild 106.  
 Ovalhaus 13.

## P.

Pagafae, Grabſtellen 221.  
 Paionios, Bildhauer 122. 126. 128. 261.  
 Paläolithiſche Kunſt 5. 43.  
 Palaſte, kretiſche 8. 13. 158. 227.  
 Palaſtiſilvaſen 19.  
 Palmensäulen 210.  
 Pan, Statue in Leyden 193.  
 Panathenäiſche Preisamphoren 64. 183.  
 Pandora, Schmückung der 173.  
 Paris und Helena, Gemälde 288; Vafen 203.

Parisurteil 71. 77. 157. 200. 203. 268. 280. 289.  
 Paros, Bildhauerschule 64.  
 Parrhasios, Maler 121. 132. 138. 193.  
 Parthenon 80 114. 116. Akrotere 117. 164.  
 Fries 73. 113. 116. 123. 128. 142f. 149.  
 151. 152. 159ff. 170. 173. 195f. 222. 289.  
 Giebel 111. 117. 122ff. 149. 168f. 173.  
 175. 196. 218. 226. Metopen 80. 116. 137.  
 169f. 175.  
 Pasiteles, Bildhauer 273.  
 Paulias, Maler 244.  
 Peirithoosrelief 177.  
 Peithinos, Vasenmaler 66. 184.  
 Pelius und Thetis, Vasen 66. 183. 184. 200.  
 Peliadenrelief 175. 177. 178.  
 Pelias und Jason, Gemälde 280.  
 Pelichos, Bildnis 143.  
 Penelope, trauernde 96. 106.  
 Pentheileaschale 87. 104.  
 Pentheus' To-1, Gemälde 172. 175. 225.  
 Pergamon, Athenaheiligtum 213; Altar 162.  
 210. 214. 234. 240. 250f. 257. 260. 265.  
 267. 273; Bibliothek 216. 263; Burg 265;  
 Frauenkopf 255; Herrscherbildnis 260; Kunst  
 138. 237. 246. 273; Mänade, Relief 267;  
 Telephosfries 212. 239. 259; Wanddekora-  
 tionen 264.  
 Perikles, Bildnis 145. 230.  
 Perler, Kopf im Thermenmuseum 249; per-  
 gamen. Statuen 249. 269.  
 Perlerschutt 82.  
 Perler vase 220.  
 Perseus und Medusa 51. 126.  
 Pflanzendarstellung, kretische 7. 18. 239; ar-  
 chaische 59. 68; klassische 103. 131; helle-  
 nistische 239ff. 259; klassizistische 287f.  
 Pflanzenfäule, ägyptische 29.  
 Phaidra, Gemälde 288.  
 Pharos, Alexandrien 210.  
 Phidias 32. 80. 85. 113. 179. 263; Athena  
 Lemnia 85; Parthenon 80. 118. 173. 216;  
 Zeus 118.  
 Phigalia, Fries 122. 165. 177.  
 Philoktet, der siehe 137f.  
 Phylakenvasen 222.  
 Phönizische Kunst 24.  
 Phylakopi, Wandgemälde 20.  
 Plataä, Athenatempel 82.  
 Platon 185; sog., Büste in Neapel 287.  
 Polydromie, archaische 36. 60ff.; klassische  
 87. 170. 190; hellenistische 227. 234. 276;  
 klassizistische 276.  
 Polyeyktos, Bildhauer 253.  
 Polygnotos, Maler 80. 82. 94. 97. 101ff. 116.  
 121. 179. 226.  
 Polyklet 120ff. 138. 148. 150. 154. 156. 179.  
 186. 193f.; Diadumenos 120; Doryphoros  
 119. 148. 154. 183. 232.  
 Pompeji 272; Haus des M. Lucretius Fronto  
 225. 228; — des tragischen Dichters 85.

178. 225; — der Vettier 172. 225; Mo-  
 faiken 220; Villa des Cicero, sog. 277.  
 282; Wandbilder f. unten: Wandgemälde;  
 Wanddekorationen 121. 210. 243. 256. 264.  
 266. 278.  
 Portlandvase 259. 275f. 280. 281.  
 Porträtkunst, archaische 56f.; klassische 95. 143ff.;  
 hellenistische 209. 229f. 235. 253f. 260;  
 klassizistische 283. 286.  
 Poseidippos, Bildnis 254.  
 Poseidon, Chiaramonti, Vatikan 232; Lateran  
 218; von Metos 255. 257. 267. 283; Fries  
 in München 280.  
 Praxiteles 113. 125. 133. 144. 180. 186f.  
 190. 192. 200f. 220. 234. 248. 274; Aphro-  
 dite 191. 200; Balis von Mantinea 191. 215;  
 Hermes und Dionysos 125. 151. 186. 197ff.  
 235; Satyr 125. 137; Sauroktonos 125. 151.  
 197. 235.  
 Priene, Wanddekorationen 264.  
 Prometheusgruppe aus Pergamon 236. 251.  
 Proportionen in der Plastik 40. 153ff. 193.  
 229.  
 Propyläen, Athen 115.  
 Pseudodipteros 211.  
 Ptolemaios II., Prunkzelt des 210. 266; — IV.,  
 Prunkschiff des 227.  
 Pythagoras, Bildhauer 99.

## R.

Reliefbilder, hellenistische 259.  
 Reliefkeramik 236. 256. 277.  
 Rhodos 26; Koloss 210. 262.  
 Ringer, Bronzestatuen, Neapel 248; Gruppe,  
 Florenz 250.  
 Romatempel, Athen 271.  
 Rundbauten, hellenistische 266.  
 Rundhütten 12.

## S.

Samos, archaische Skulpturen 34. 57. 192.  
 Samothrake, Nike 239. 257.  
 Sandalenbinder, sog. Hermes 218. 219.  
 Sappho 70; und Alkaios, Vasenbild 104. 226.  
 Sarkophage, Amazonen- in Florenz 191. 244;  
 Wien 184; aus Hagia Triada 20. 158. 227;  
 aus Klazomenä 56. 65. 66; römische 140.  
 288; aus Sidon 80. 110 (f. Alexander-  
 Klagefrauen-; lykischer und Satrapen-S.);  
 aus Südrussland 243.  
 Satrapenlarkophag aus Sidon 123. 129. 152.  
 167f. 176.  
 Satyr 137. 185. 202. 252. 266f. 277; aus-  
 ruhender, Statue 125. 137. 197; und  
 Nymphe, Gruppe 252.  
 Säulen, ägyptische 29; dorische 28. 212f.; hel-  
 lenistische 210. 227. 257; ionische 119. 212f.;  
 korinthische 182. 212f. 241; kretische 9.  
 Schattierung 43. 101. 121. 172. 241.

Schatzhaus, fog. des Atreus 8.  
 Schatzhäuser f. Delphi.  
 Schauspielerrelief aus dem Piräus 151. 158.  
 Schlachtenbilder, hellenistifche 211. 213. 250.  
 Schlangengöttinnen aus Knollos 16.  
 Schleifer, Florenz 219. 234. 236. 251. 265. 269.  
 Schnittervafe aus Hagia Triada 5. 19. 158. 222.  
 Schutzfliehende Barberini 128.  
 Seekentaur, fog. Triton, Vatikan 178. 252.  
 Selinunt, Metopen 39. 45. 51. 52. 86. 89. 94. 104.  
 Seneca, fog. Bildnis 254, fog. sterbender 270.  
 Sidon f. Sarkophage.  
 Silen und Dionysoskind 201, flötenblasender 266, der müde, Gemälde 191. 197.  
 Sirenen 202.  
 Siris-Bronzen 184.  
 Skopas, Bildhauer 133. 151. 180. 190. 193. 201. 247.  
 Skythes, Vafenmaler 64.  
 Sokrates 132f., Bildnis 145. 269.  
 Sophilos, Vafenmaler 160.  
 Sofias, Vafenmaler 75. 137.  
 Sofos von Pergamon, Maler 242. 245.  
 Sparta, Grabreliefs 45, Vafen 40. 50.  
 Sphinx 52. 60. 105. 123. 136. 164, ägyptifcher 275. 281.  
 Steinschnidekunst 261. 276f. 284.  
 Stephanos, Bildhauer 281.  
 Stilleben 212. 241. 260.  
 Stuckreliefs, kretifche 11.  
 Syrien 26. 80. 205.

## T.

Talosvafe 172f. 175.  
 Tanagra, Terrakotten 195.  
 Tänzerinnen, fog. von Herkulaneum 281.  
 Tauriskos von Tralles, Bildhauer 225.  
 Taufschwestern, fog. vom Parthenon 122.  
 Tazza Farnese 259. 261. 275ff. 281.  
 Tegea, Giebel 201.  
 Telephos, Fries 212. 239. 259, Gemälde 226. 240.  
 Tenea, fog. Apollon von 31.  
 Terra sigillata 277.  
 Terrakotten 184. 185. 188. 195. 197. 199. 203. 267. 269.  
 Terzett-Amphora 177.  
 Thanatos 140. 141. 179.  
 Thermos, Tempel 28, Metopen 62. 165.  
 Theaion 110. 115, Fries 165. 177, Metopen 175.  
 Theus 82., und Antiope 76. 132, auf dem Meeresgrund 77. 131. 136, und Mino-taurus 220, des Parrhasios 193.  
 Thetis bei Hephästos, Gemälde 245.  
 Thron, fog. Ludovisi 86. 90f. 109. 163. 166, Gegenstück in Boston 91. 107.  
 Tierdarstellung, kretifche 7, archaische 33. 59. 68, klassifche 103. 152, hellenistifche 255. 260, klassizistifche 287.

Timagoras, Vafenmaler 33.  
 Timotheos, Bildhauer 128. 186. 203.  
 Tiryns, Burg 14, Vafenfcherbe 17, Wandgemälde 6.  
 Tracht, kretifche 8. 11, archaische 69. 73, klassifche 83. 109. 195. 281, hellenistifche 266, klassizistifche 286.  
 Tralles, Relief von, Konstantinopel 259.  
 Trichterträger aus Knollos, Gemälde 31.  
 Triptolemos' Ausendung 77. 85.  
 Triton 136. 232. 255. 260.  
 Triumphzug des Dionysoskinds, Gemälde 225. 228.  
 Troilosabenteuer 54.  
 Trunkene Alte 235. 257. 269.  
 Tyche von Antiochia 216.  
 Tyrannenmörder 57. 83. 89. 95. 96. 98.

## V.

Vafio, Goldbecher 4. 6.  
 Vafen, kretifch-mykenifche 4. 9. 10. 17. 19, geometrifche f. g. Stil, Caeretaner 62. 74. 171, ionifche 65. 71, rhodifche 55, korinthische 38, fpartanifche 40. 50, attifch fchwarzfig. 38. 39. 62, rotfig. frenger Stil 44. 73. 97. 109. 121, polygnotifche 88. 93. 101f, freier Stil 117f. 170f. 189f., Kertfcher 191. 203, Kabirion 189, unteritalifche 171. 211f. 220ff. 241. 251. 259f., Hadra 242.  
 Venus, fog. vom Esquilin 281, von Milo 218. 258.  
 Vitruvius 154.

## W.

Waffenläufer, Bronzefatuette 98.  
 Wagenbefeigende Figuren 70. 73.  
 Wagenlenker, Delphi 88. 120, Konfervatorenpalast 218, Mausoleumsfries 257.  
 Wanddekoration in Delos 264, Priene 264, Pompeji 121. 210. 243. 256. 264. 266. 278.  
 Wandgemälde, kretifch-mykenifche 3ff. 19. 20. 158. 227, archaische 62, polygnotifche 80f. 107, pompejanifche 85. 172. 178. 220ff.  
 Wappenfchema 40. 41. 55. 164. 285.  
 Weihreliefs, archaische 46, klassifche 125. 151. 158. 175. 189. 197, hellenistifche 242. 258.  
 Wetfläuferin, Vatikan 98. 100.  
 Wohnhaustypen, der Frühzeit 12ff., hellenistifche 272.

## X.

Xanthos, Nereidenmonument 110. 122. 127. 128. 222.

## Z.

Zeus am pergamen. Altar 267, Ofigiebel Olympia 109, und Hera 85. 86. 104. 225.  
 Zeuxis, Maler 121. 137. 147. 179. 199.  
 Zürich, Giebelrelief in 175.

## Verzeichnis der Abbildungen.

Die eingeklammerten Seitenzahlen geben die Stellen, wo die Bilder erwähnt sind.

1. Wandgemälde aus Hagia Triada. Aus: Boffert, Alt-Kreta. (S. 3, 7, 8.)
2. Trichtergefäß aus Palaikastro, Kreta. Aus: Reifinger, Kretische Vasenmalerei. (S. 4, 15.)
3. Bügelkanne aus Gurnia, Kreta. Aus: Reifinger, a. a. O. (S. 4, 10, 15.)
4. Kamaresgefäß aus Phaistos, Kreta. Aus: Reifinger, a. a. O. (S. 10.)
5. Kamaresgefäß aus Knossos, Kreta. Aus: Reifinger, a. a. O. (S. 9.)
- 6, 7. Schnitterzug. Reliefgefäß aus Hagia Triada, Kreta. Aus: Springers Handbuch der Kunstgeschichte. (S. 5, 19, 158, 222.)
8. Auszug der Krieger. Von einer Vase aus Mykene. Aus: Springers Handbuch. (S. 18, 19.)
9. Die Neger des Bufris. Von einer Vase aus Caere. Wien. Nach: Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei. (S. 29, 62, 74, 171.)
10. Leichenzug und Wagenfahrt. Von einer Vase geometrischen Stils. Athen, Nationalmuseum. Aus: Springers Handbuch. (S. 23, 35, 36, 37, 43, 50.)
11. Marmorstatue eines Jünglings. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer Skulptur. (S. 26, 30, 32, 49, 51, 58.)
12. Marmorstatue einer Göttin. Berlin, Museum. Seitenansicht. Nach Photographie. (S. 34, 49.)
13. Marmorstatue einer Göttin. Berlin, Museum. Vorderansicht. Nach Photographie. (S. 32, 34, 49.)
14. Herakles und die Kerkopen. Metope von einem Tempel in Selinunt. Palermo, Museum. Nach Photographie Alinari. (S. 39, 45, 51, 60.)
15. Gefallener. Aus dem Westgiebel des Tempels von Ägina. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann. (S. 48.)
16. Perseus tötet die Medusa. Metope von einem Tempel in Selinunt. Palermo, Museum. Nach Photographie Alinari. (S. 45, 51.)
17. Gefallener. Aus dem Ostgiebel des Tempels von Ägina. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann. (S. 48.)
18. Die Sphinx der Naxier. Delphi. Aus: Springers Handbuch. (S. 52, 60.)
19. Attischer Marmorkopf. Aus: Sammlung Rampin. Paris, Louvre. Nach: Brunn-Bruckmann. (S. 60.)
20. Götterverfammlung. Fries vom Schatzhaus der Siphnier. Delphi. Nach Photographie Alinari. (S. 72, 196.)
21. Reiterzug. Fries vom Schatzhaus der Siphnier. Delphi. Nach Photographie Alinari. (S. 46, 73.)
22. Peleus und Thetis. Innenbild einer Schale des Peithinos. Nach: Hartwig, Die griechischen Meisterthalen. (S. 38, 66, 184.)
23. Aias und Achill beim Brettspiel. Von einer Vase des Exekias. Nach: Furtwängler-Reichhold. (S. 38, 52, 55, 67, 75, 165, 198.)

24. Grabrelief einer Mutter. Rom, Villa Albani. Aus: Peterfen, Vom alten Rom. (S. 38, 47, 71, 199.)
25. Theus und Antiope. Giebelgruppe aus Eretria. Chalkis, Museum. Nach: Antike Denkmäler. (S. 76, 132.)
26. Theus auf dem Meeresgrund. Innenbild einer Schale aus der Werkfist des Euphronios. Aus: Bulthor, Griechische Vasenmalerei. (S. 38, 77, 136.)
27. Athena und Herakles. Metope vom Zeustempel zu Olympia. Nach Photographie Alinari. (S. 83, 85, 96, 100, 123.)
28. Zeus und Hera. Metope vom Heratempel in Selinunt. Palermo, Museum. Aus: Waldmann, Griechische Originale. (S. 86, 104, 109.)
29. Geburt der Aphrodite. Vom sogenannten ludovisischen Thron. Rom, Thermenmuseum. Nach Photographie. (S. 86, 90, 163, 166.)
30. Grabstele eines Mannes. Neapel, Museum. Nach Photographie Alinari. (S. 84, 100, 234, 259.)
31. Sogenannte trauernde Athena. Weihrelief. Athen, Akropolismuseum. Nach Photographie Alinari. (S. 85, 105.)
32. Orpheus unter den Thrakern. Von einer Vase in Berlin, Antiquarium. Aus: Bulthor, Vasenmalerei. (S. 106.)
33. Amazonenkampf. Von einer Vase polygnotischen Stils in Neuyork. Nach: Furtwängler-Reichhold. (S. 82, 88, 101, 102.)
34. Opfer am Grabe. Von einer weißgrundigen Lekythos in London, Brit. Museum. Nach: Murray, White Athenian Vases. (S. 115, 120, 142, 177, 201.)
35. Kalfor und Eriphyle. Von einer Vase des Meidias. London, Brit. Museum. Nach: Furtwängler-Reichhold. (S. 117, 132.)
36. Grabrelief der Hegelo. Athen, Kerameikosfriedhof. Nach Photographie Alinari. (S. 117, 176, 195, 202.)
37. Sogenannter Idolino, Bronzefstue eines Jünglings. Florenz, Museo archeologico. Nach Photographie Alinari. (S. 122, 124, 149, 195.)
38. Bruchstück eines Weihreliefs. Athen, Akropolismuseum. Nach Photographie Alinari. (S. 124, 130.)
39. Statue vom Nereidendenkmal zu Xanthos. London, Brit. Museum. Nach: Brunn-Bruckmann. (S. 122, 127, 128.)
40. Theus auf dem Meeresgrund. Von einer Vase in Bologna. Aus: Springers Handbuch. (S. 130, 131, 132, 136.)
41. Hermes, Eurydike, Orpheus. Marmorrelief. Neapel, Museum. Nach Photographie. (S. 133, 134, 151, 176.)
42. Jünglinge mit Hydrien. Vom Nordfries des Parthenon. Athen, Akropolismuseum. Nach Photographie Alinari. (S. 159, 195.)
43. Schaufpielerrelief aus dem Piräus. Athen, Nationalmuseum. Nach: Svoronos-Barth, Das Athener Nationalmuseum. (S. 151, 158.)
44. Sogenannter Satrapenfarkophag aus Sidon. Konstantinopel, Ottomanisches Museum. Schmalsteite. Nach Photographie. (S. 123.)
45. Sogenannter Satrapenfarkophag. Langsteite. Nach Photographie. (S. 129, 152, 167, 176.)
46. Knöchelspielerinnen. Gemälde auf Marmor. Aus Herkulaneum. Neapel, Museum. Nach: Bulle: Der schöne Mensch im Altertum. (S. 121, 166, 198.)
47. Tod des Pentheus. Wandgemälde aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach: Hermann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei. (S. 172, 175, 225.)
48. Sogenannter Eubuleus. Marmorbüste eines Jünglings. Aus Eleufis. Athen, Nationalmuseum. Nach Photographie Alinari. (S. 187.)



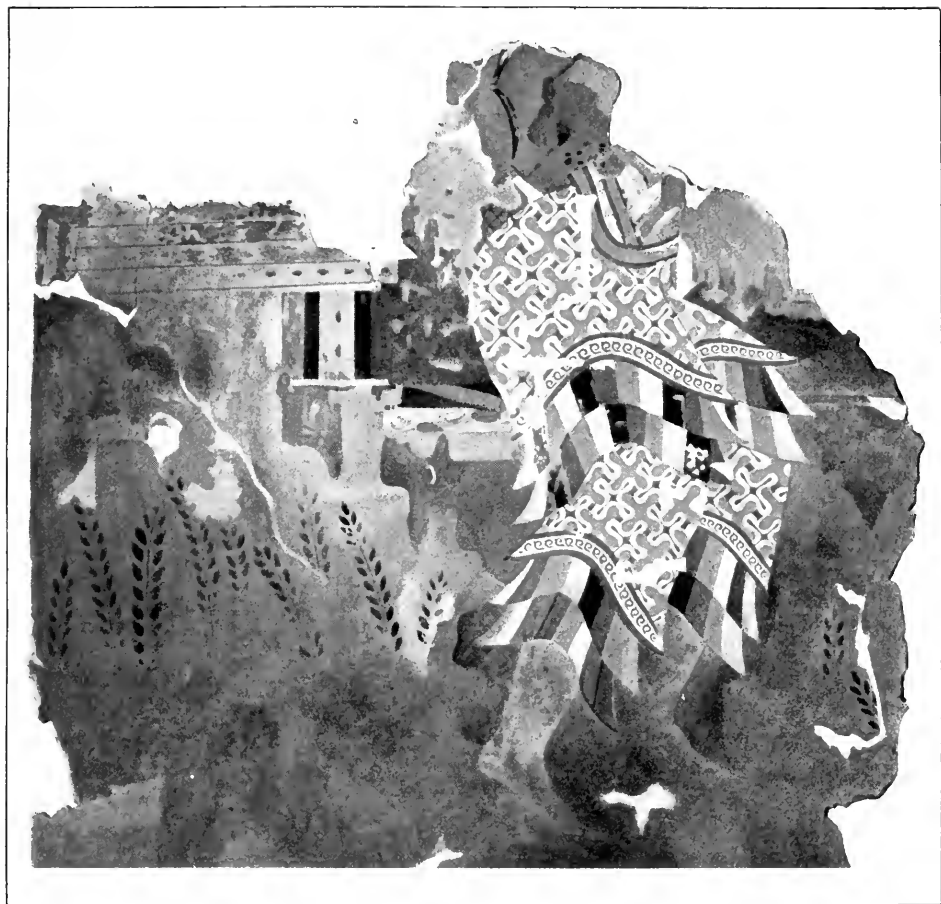
49. Tanzendes Mädchen. Marmorstatue. München, Glyptothek. Nach Photographie Bruckmann. (S. 188.)
50. Aphrodite. Bronzeplastik. London, Brit. Museum. Nach Photographie. (S. 122, 125, 183, 200.)
51. Attischer Krater mit weißer Malerei. München. Nach: Furtwängler-Reichhold. (S. 183, 190, 199.)
52. Bronzeplastik eines Herrschers. Rom, Thermenmuseum. Nach Photographie Alinari. (S. 219, 232, 253.)
53. Achilles im Haufe des Lykomedes auf Skyros. Wandgemälde aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach: Hermann-Bruckmann. (S. 222–225, 233, 241, 251, 257.)
54. Porträtkopf eines älteren Mannes. Aus dem Funde von Antikythera. Athen, Nationalmuseum. Nach Photographie Alinari. (S. 231.)
55. Das Mädchen von Antium. Marmorstatue. Rom, Thermenmuseum. Nach: Brunn-Bruckmann. (S. 234, 238, 257, 258, 266, 269.)
56. Der Farnesische Stier. Marmorgruppe. Neapel, Museum. Nach Photographie Studniczka. (S. 217, 219, 225, 251.)
57. Athena im Gigantenkampf. Vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Museum. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner, Die hellenistisch-römische Kultur. (S. 214, 251, 257.)
58. Sterbender Gallier, vom Weihgeschenk des Attalos. Marmorkopie. Neapel, Museum. Nach Photographie. (S. 216, 237, 251, 265, 269.)
59. Schleifer. Marmorstatue. Florenz, Uffizien. Nach Photographie. (S. 219, 234, 236, 251, 265, 269.)
60. Triton. Marmorfigur. Rom, Vatikan. Nach Photographie. (S. 232, 255, 260.)
61. Nike. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach: Brunn-Bruckmann. (S. 257, 261, 267, 285.)
62. Sogenannter tanzender Faun. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach Photographie Alinari. (S. 219, 252, 260.)
63. Innenseite einer Sardonyx-Schale, sogenannte Tazza Farnese. Neapel, Museum. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner. (S. 259, 261, 275f., 281.)
64. Reliefgefäß aus farbigem Glas, sogenannte Portlandvase. London, Brit. Museum. Aus dem Band «Griechische Bildwerke» der «Blauen Bücher». (S. 259, 275f., 280, 281.)
65. Reliefemblem einer Silberchale aus Kleinasien. Berlin, Antiquarium. Nach: 68. Berliner Winkelmanns-Programm. (S. 232, 255, 259, 260.)
66. Silbergefäß. Aus dem Funde von Hildesheim. Berlin, Antiquarium. Nach: Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund. (S. 278, 282, 284, 285.)
67. Das Läftrygonenabenteuer des Odysseus. Von einer Wand zweiten Stils in Rom. Vatikan, Bibliothek. Aus: Springers Handbuch. (S. 243, 245, 256, 259, 268.)
68. Wandmalerei dritten Stils. Mittelbild: Tod des Laokoon. Aus Pompeji. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner. (S. 278, 280, 281, 282, 284, 285.)

Durch Überlassung von Klischees und Erlaubnis zu Reproduktionen haben uns die Verlagsanstalten F. Bruckmann, A.-G., G. Hirth, A. Kröner, K. R. Langewiesche, R. Piper & Co., G. m. b. H., G. Reimer, E. A. Seemann, W. Spemann, B. G. Teubner, E. Wasmuth, A.-G. zu Dank verpflichtet.

Den Herren Professor Noack in Berlin und Geh.-Rat Studniczka in Leipzig sei für ihre gütige Beihilfe in der Beschaffung von Vorlagen auch an dieser Stelle bestens gedankt.

Der Verfasser.





1.

Wandgemälde aus Hagia Triada (Bollert, «Alt-Kreta»).



2.

Trichtergefäß.



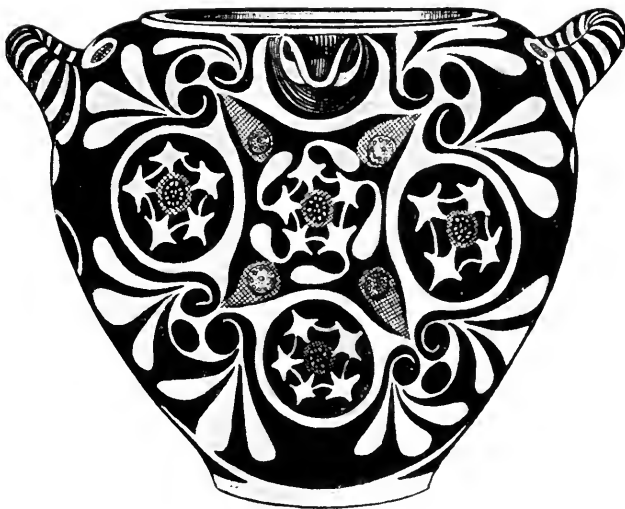
3.

Bügelkanne.



4.

Kamaresgefäß.



5.

Kamaresgefäß.

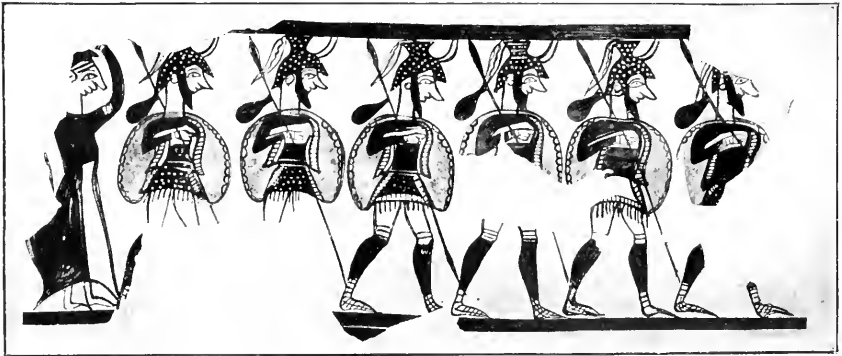


6.



7.

Schnitterzug. Reliefgefäß (Speckstein). Kreta.



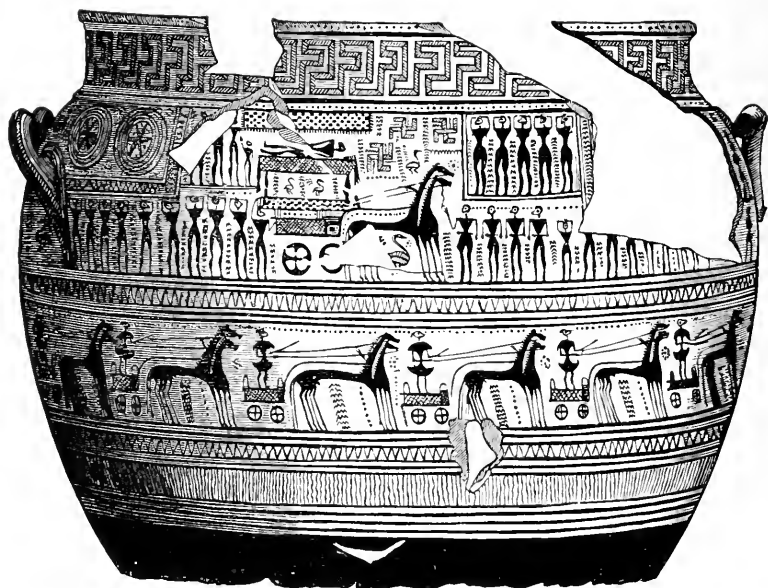
8.

Auszug der Krieger.  
Von einer Vase aus Mykene.



9.

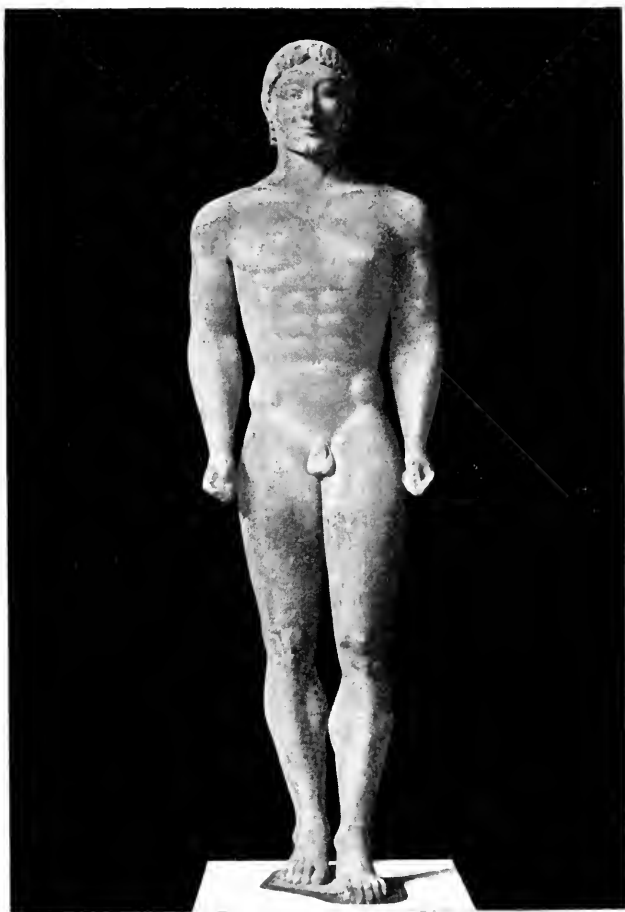
Die Neger des Busris.  
Von einer Vase aus Caere.  
Wien.



10.

Leichenzug und Wagenfahrt.  
 Von einer Vase geometrischen Stils.  
 Athen.





11.

Marmorstatue eines Jünglings.  
München.



12.

Marmorstatue einer Göttin. Berlin.  
Seitenansicht.



13.

Marmorstatue einer Göttin. Berlin.  
Vorderansicht.



14. Herakles und die Kerkopen.  
Metope von einem Tempel in Selinunt.



15. Aus dem Westgiebel des Tempels von Aegina.  
München.



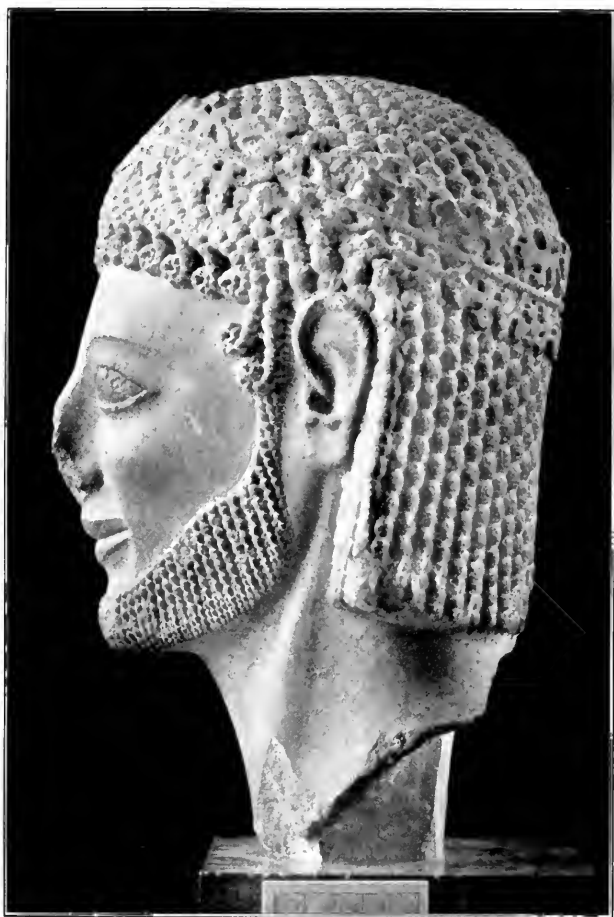
16. Perseus tötet die Medusa.  
Metope von einem Tempel in Selinunt.



17. Aus dem Ostgiebel des Tempels von Aegina.  
München.

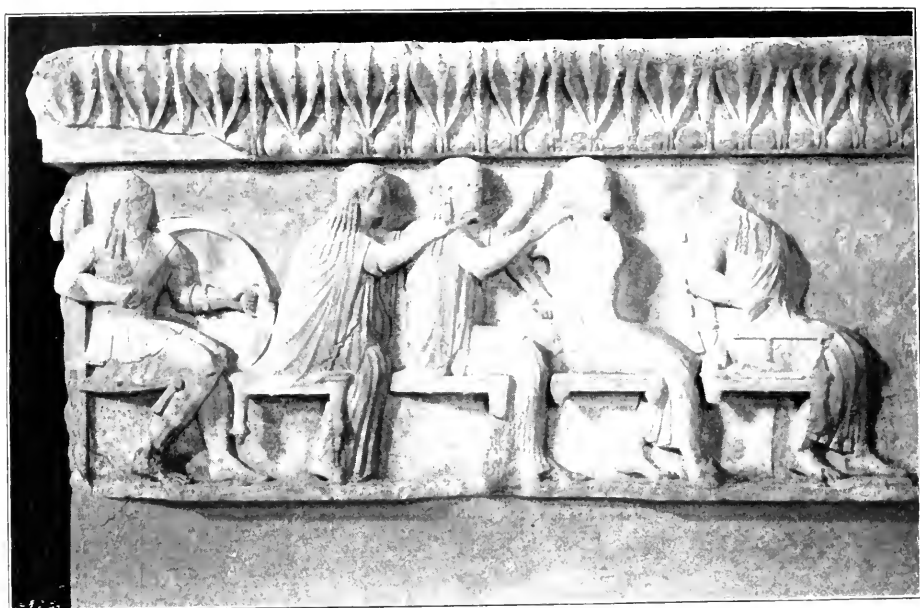


18.  
Die Sphinx der Naxier.  
Delphi.



19.

Attischer Marmorkopf.  
Paris.



20. Vom Fries eines Schatzhauses in Delphi.



21. Vom Fries eines Schatzhauses in Delphi.





22.

Peleus und Thetis. Schale des Peithinos.



23.

Aias und Achill beim Brettspiel. Vafenbild des Exekias.



24.  
Relief in Villa Albani.  
Rom.



25.

Theseus und Antiope.  
Giebelgruppe aus Eretria.



26.

Theseus auf dem Meeresgrund.  
Schale aus der Werkstatt des Euphronios.



27.

Metope vom Zeustempel in Olympia.



28.

Zeus und Hera.

Metope vom Heratempel in Selinunte.



29.

Geburt der Aphrodite.  
Vom sog. Iudovisfischen Thron. Rom.



30.  
Grabstele eines Mannes.  
Neapel.





31.

Sog. Trauernde Athena. Weihrelief.  
Athen.



32. Orpheus unter den Thrakern. Vafengemälde.



33. Amazonenkampf.  
Von einer Vase polygnotischen Stils.



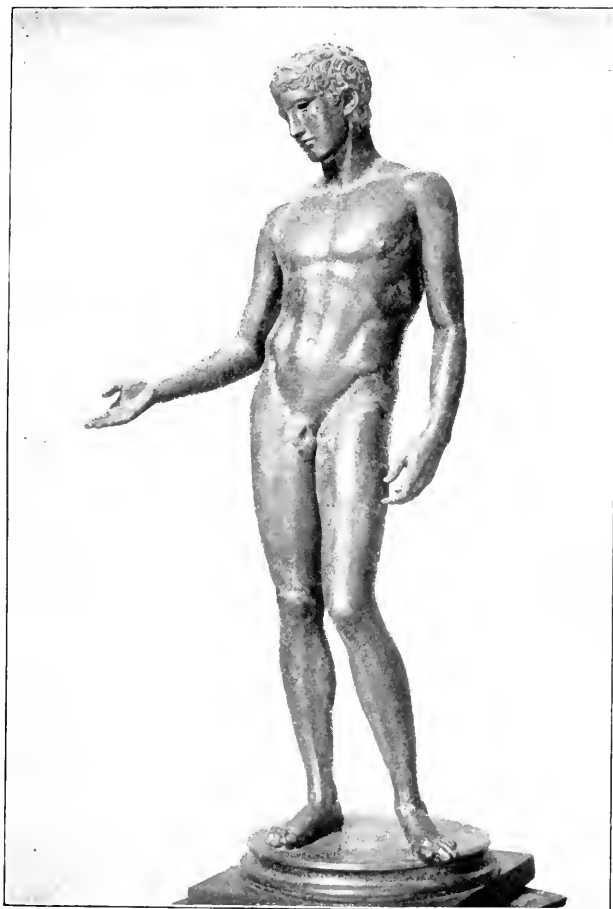
34. Opfer am Grabe. Von einer weißgrundigen Vase.



35. Kastor und Eriphyle.  
Von einer Vase des Meidias.

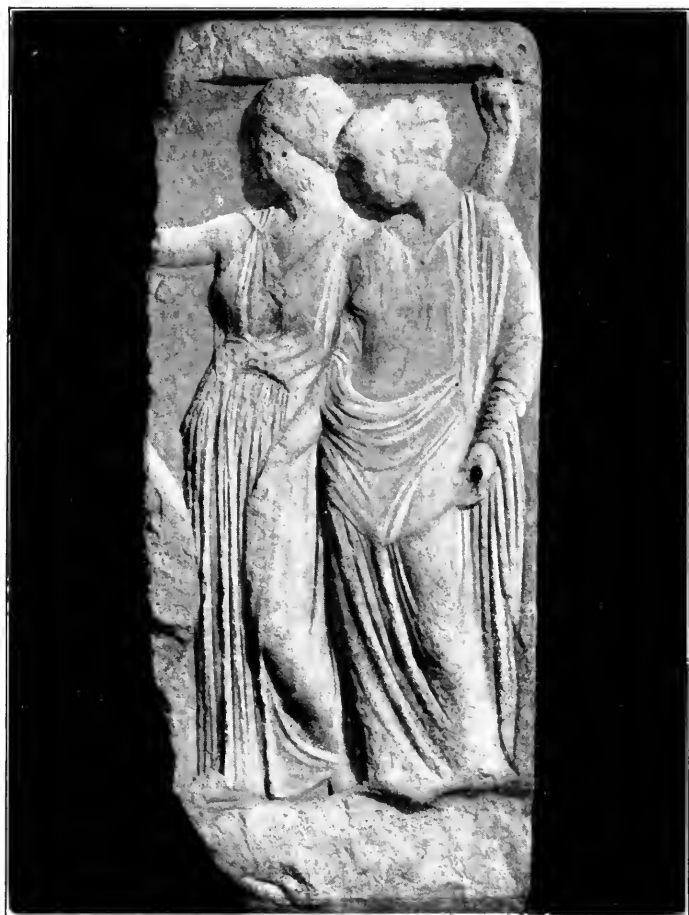


36.  
Grabrelief der Hegeso.  
Athen.



37.

Sog. Idolino. Bronzestatue.  
Florenz.



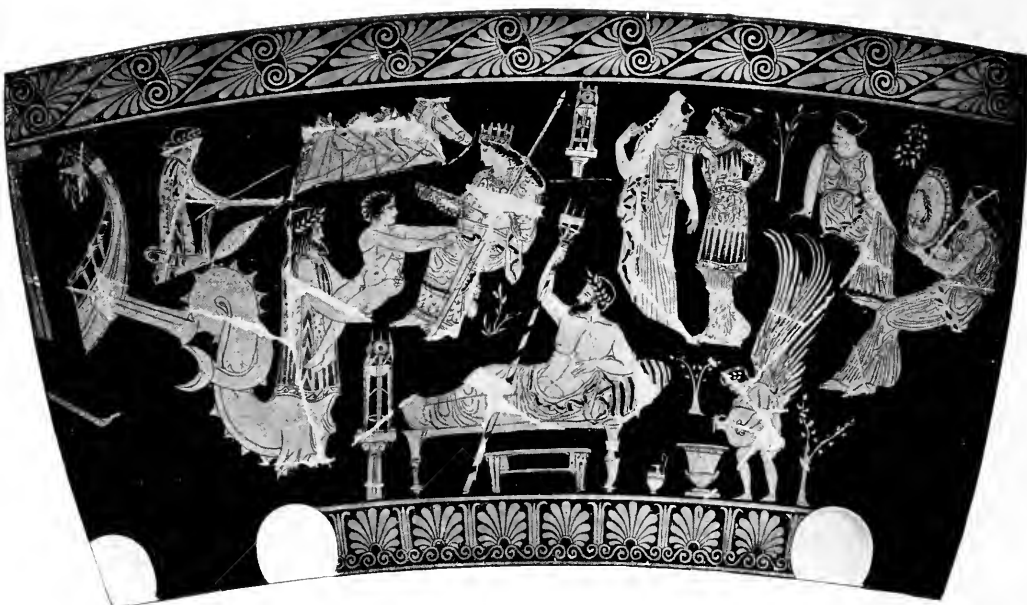
38.

Bruchstück eines Weihreliefs. Athen.



39.

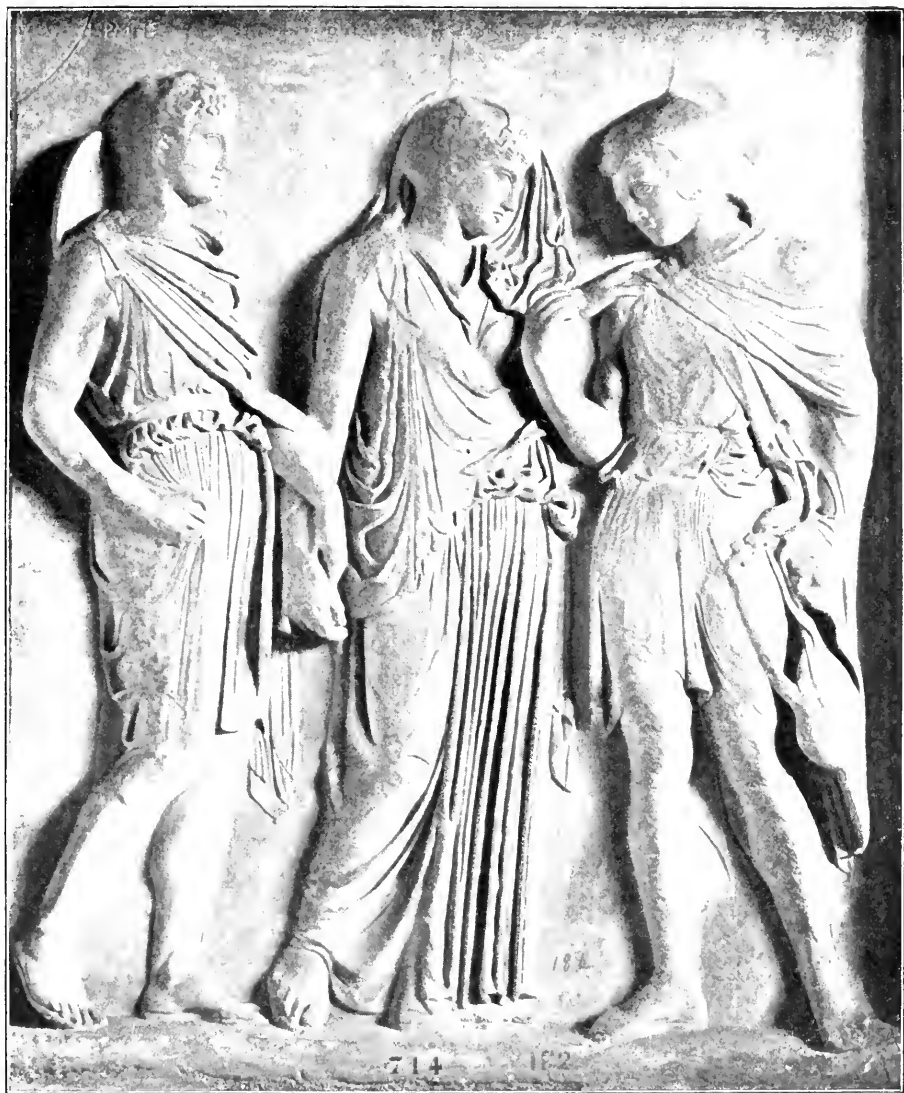
Vom Nereidendenkmal in Xanthos. London.



40.

Theseus auf dem Meeresgrund.  
Von einer Vase in Bologna.



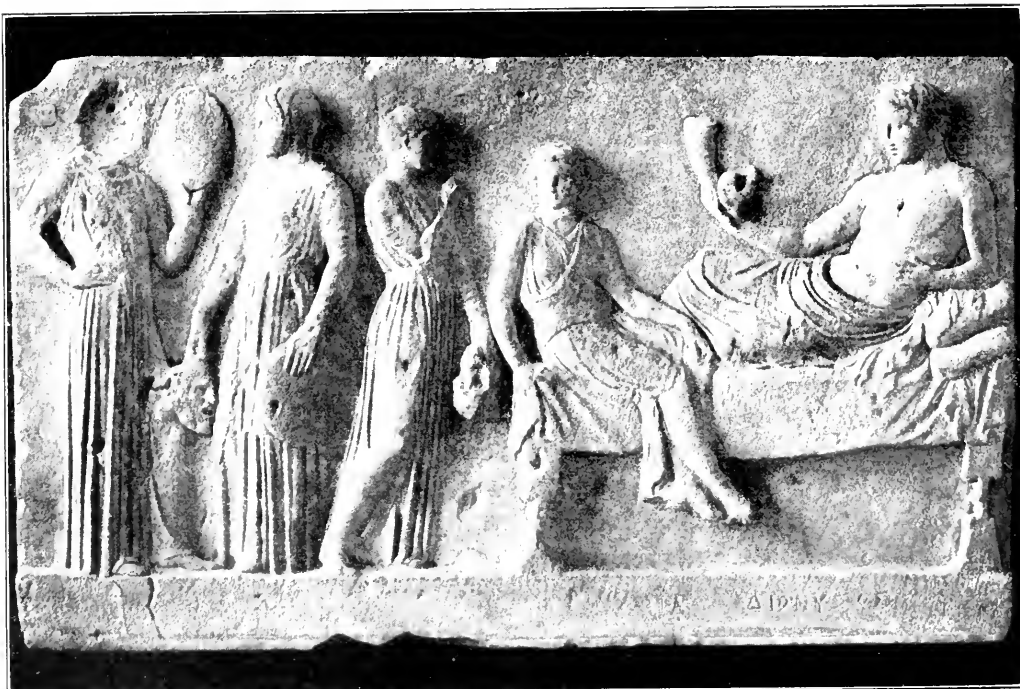


41.

Hermes, Eurydike, Orpheus.  
Marmorrelief. Neapel.



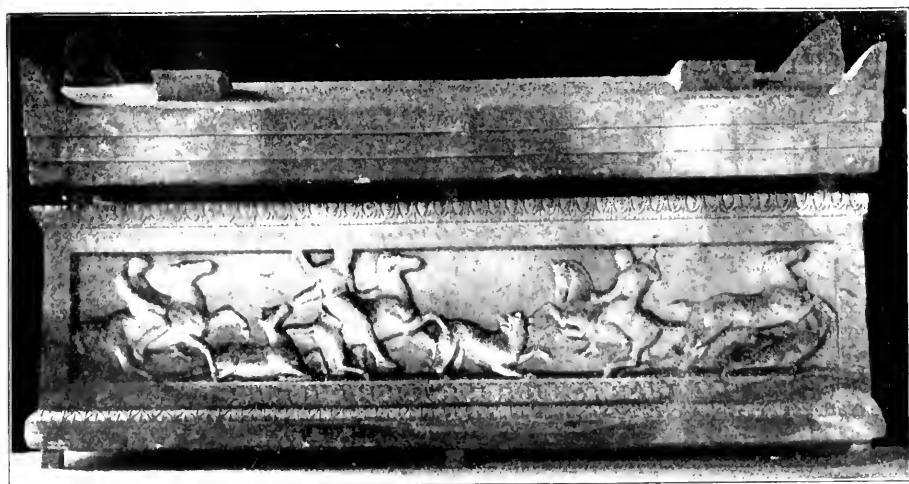
42. Vom Nordfries des Parthenon. Athen.



43. Schauspielerrelief aus dem Piräus. Athen.



44. Satiapenfarkophag aus Sidon. Konstantinopel.



45. Satiapenfarkophag aus Sidon. Konstantinopel.



46.

Knöchelspielerinnen.  
Marmorgemälde aus Herkulaneum.



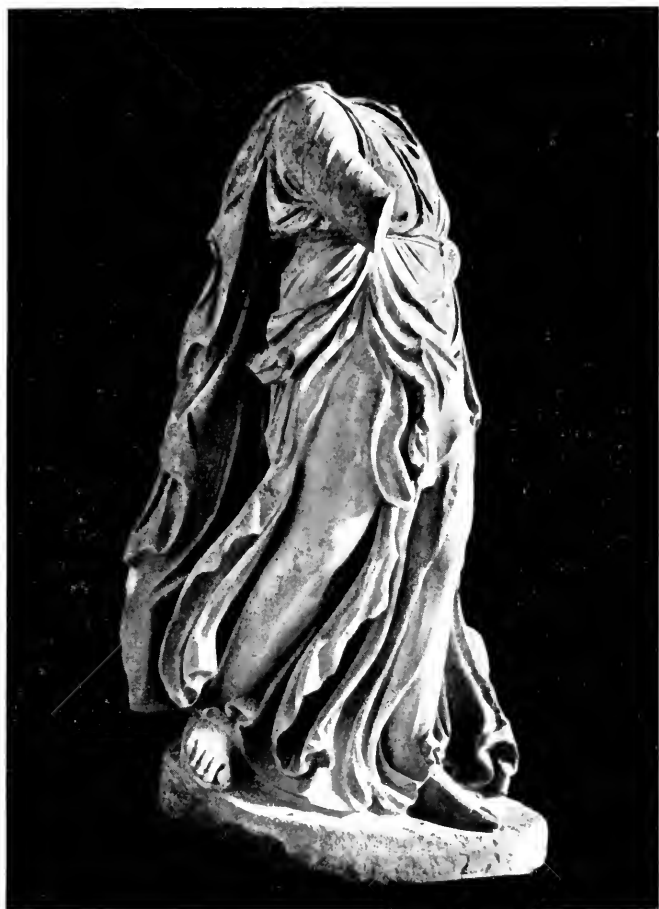
47.

Tod des Pentheus.  
Wandgemälde aus Pompeji.



48.

Sog. Eubuleus. Marmorbüste. Athen.



49.

Tanzendes Mädchen. Marmor. München.



50.

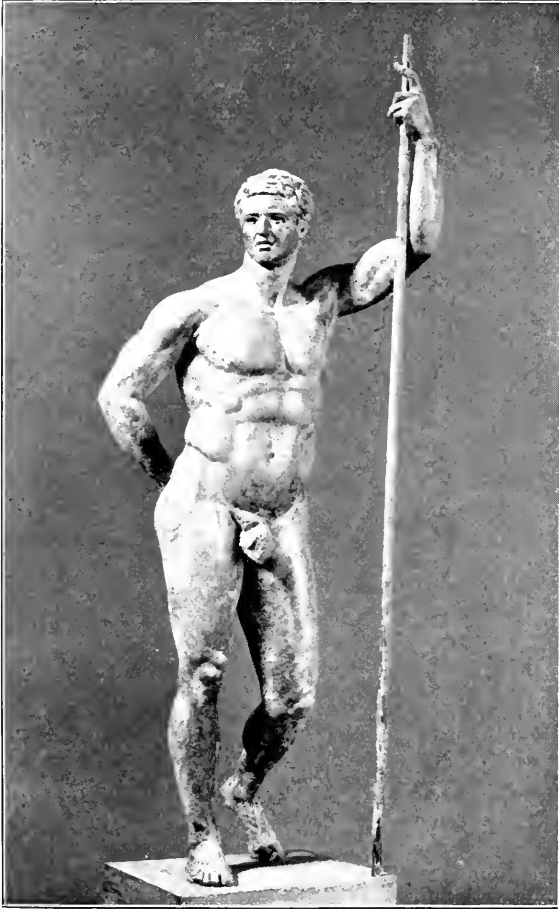
Aphrodite. Bronzefatuette. London.





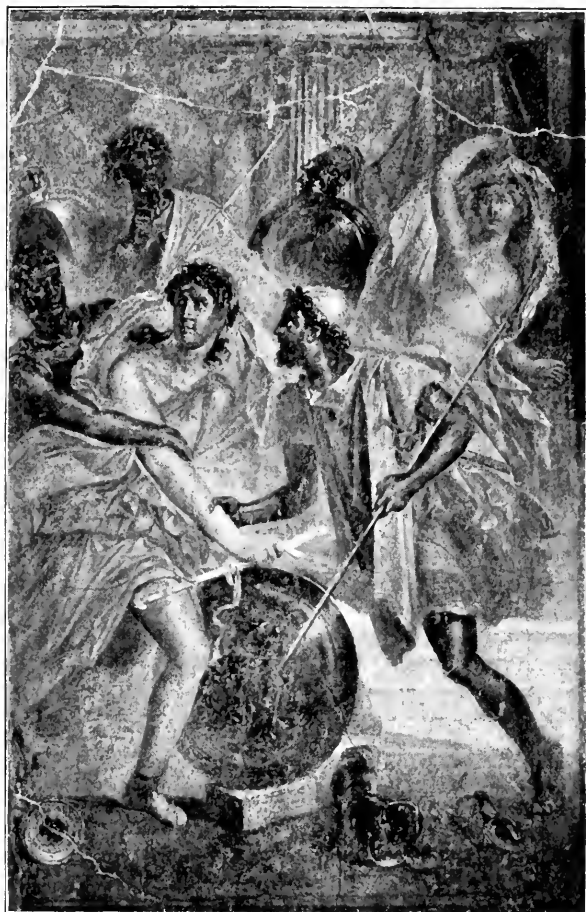
51.

Krater mit weißer Malerei. München.



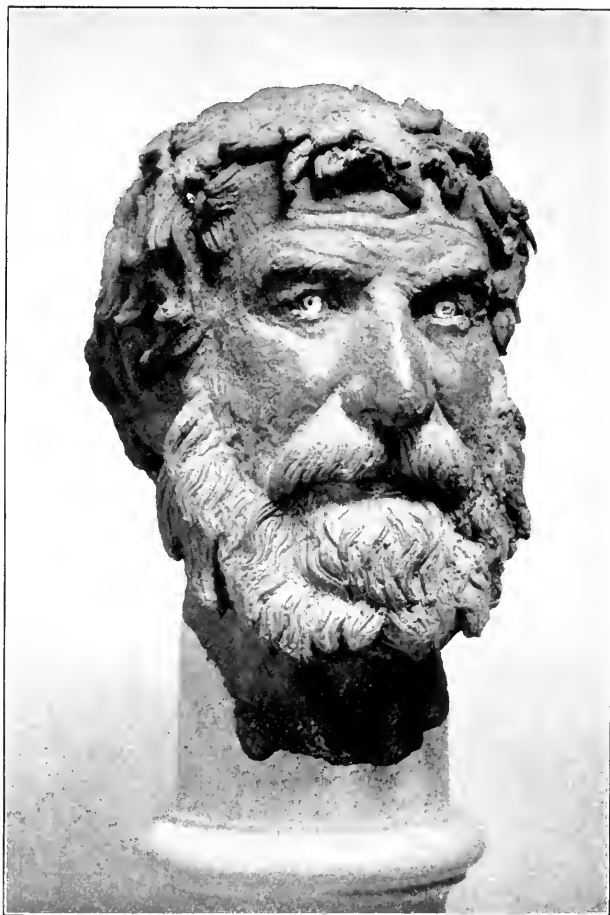
52.

Bronzefatue eines Herrschers.  
Rom.



53.

Achilleus auf Skyros.  
Wandgemälde aus Pompeji.



54.  
Porträtkopf. Bronze.  
Athen.



55.

Das Mädchen von Antium.  
Rom.



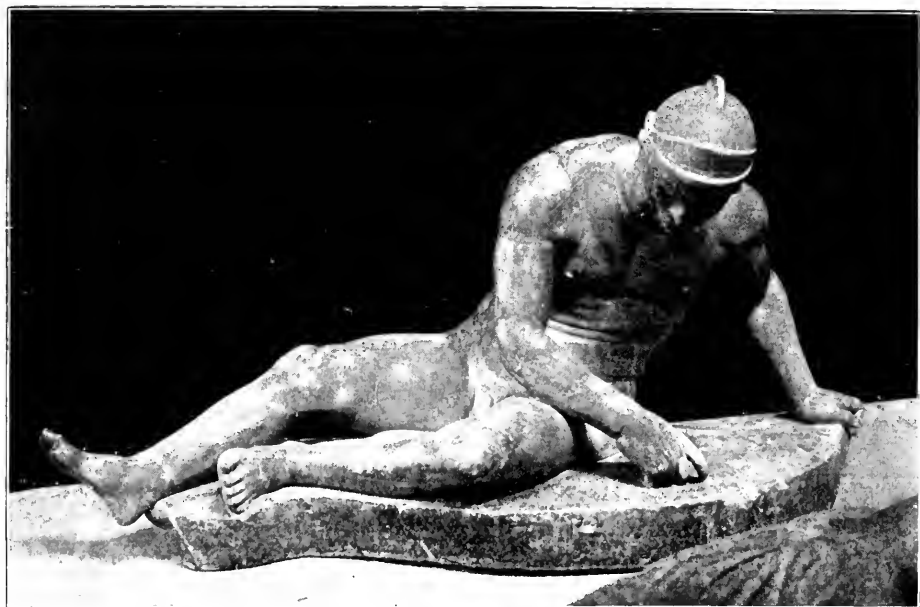
56.

Der farnesische Stier. Marmorgruppe. Neapel.

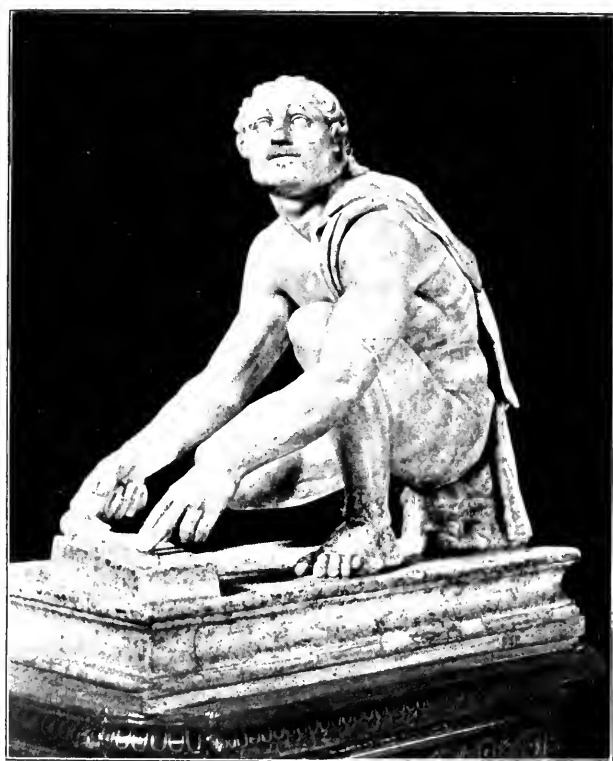


57.

Vom Fries des  $\Xi$ eusaltars in Pergamon. Berlin.



58. Marmorstatue eines sterbenden Galliers. Neapel.



59. Schleifer. Marmorstatue. Florenz.





60.

Triton. Marmor. Rom.



61.

Nike. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel.

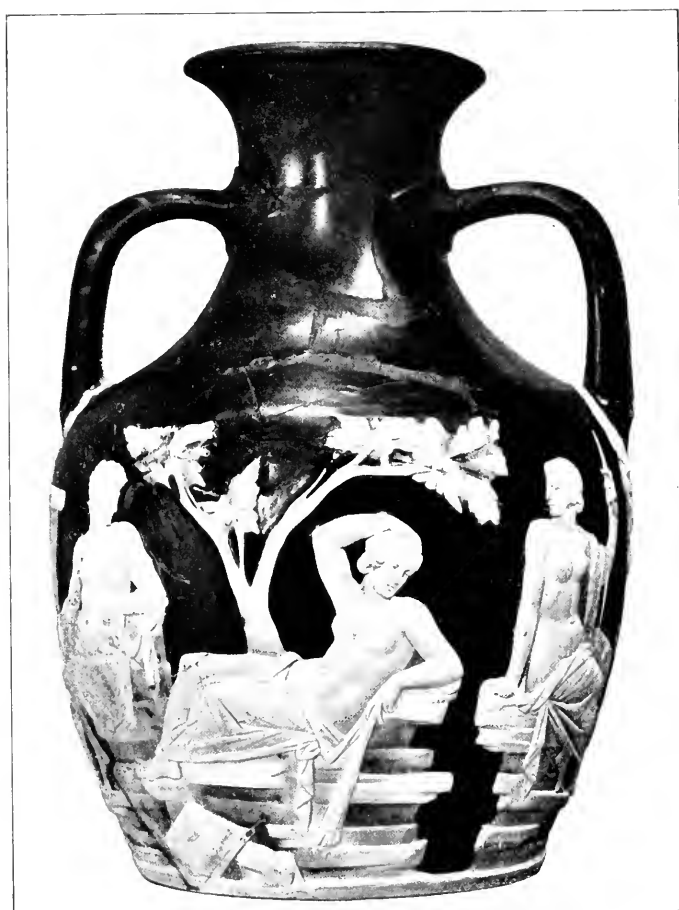


62.

Sog. Tanzender Faun. Bronze. Neapel.



63. Innenseite einer Sardonyxschale.  
Sog. Tazza Farnese. Neapel.



64. Reliefgefäß aus farbigem Glas. London.



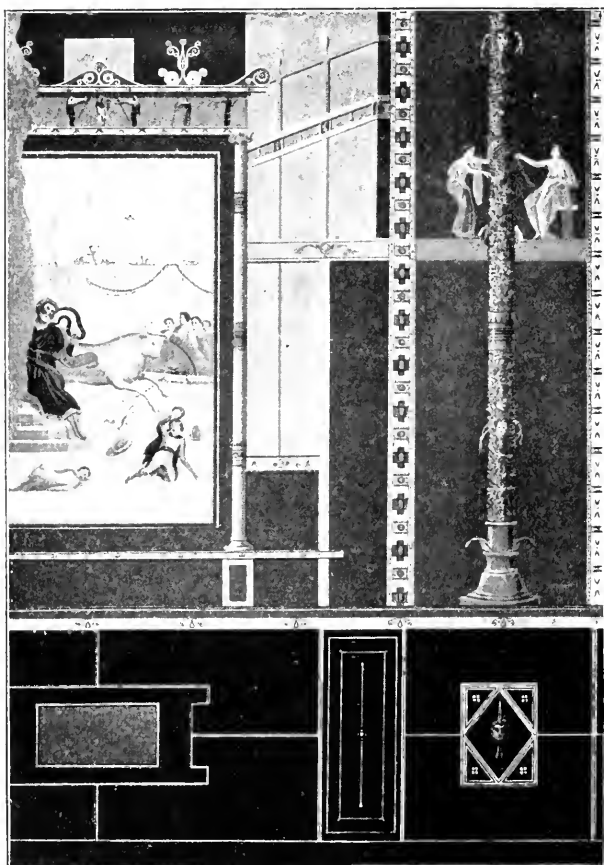
65. Emblem einer Silberdhale.  
Aus Kleinasien. Berlin.



66. Silbergefäß aus Hildesheim. Berlin.



67. Das Lästrygonenabenteuer des Odysseus.  
Wandgemälde in Rom.



68. Wandmalerei dritten Stils. Aus Pompeji.



**THE LIBRARY**  
**UNIVERSITY OF CALIFORNIA**  
Santa Barbara

---

**THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE  
STAMPED BELOW.**

---

LIBRARY JUL 26 1961



UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



**A** 000 640 219 2

